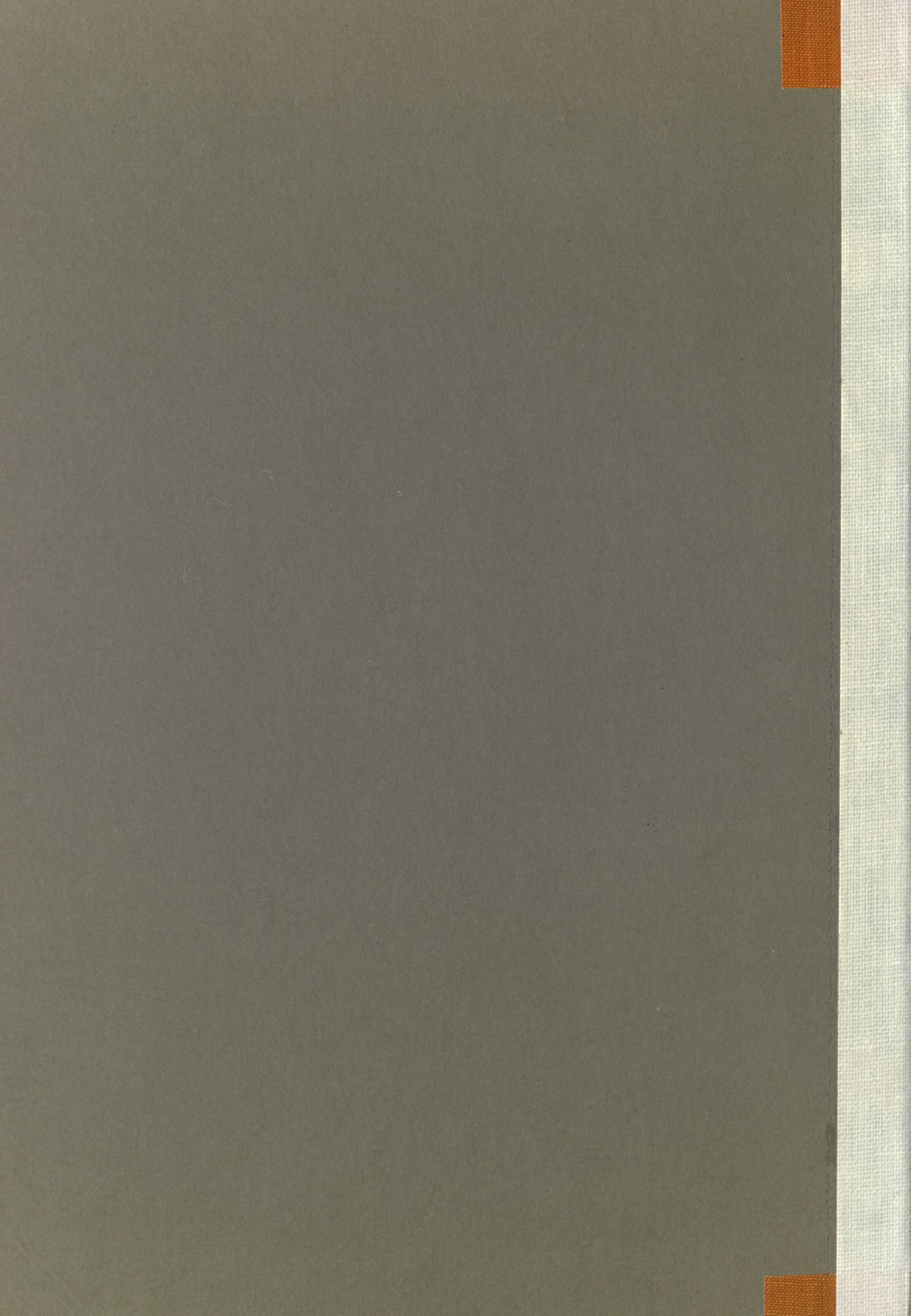

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00873051 7



L'Art théâtral moderne

PAR

Jacques Rouché



COLLECTION DE LA " GRANDE REVUE "

Paris — Édouard Cornély & Cie — 1910

Envoi d'auteur à Herriot

Un des 1150 ex. numerotés

À M. Herriot,
à mon futur éminent
collaborateur
Jacques Rouché

L'ART THÉATRAL MODERNE

Il a été tiré de cet ouvrage
mille cent cinquante exemplaires numérotés

N° 0173

COLLECTION DE LA "GRANDE REVUE"

L'ART THÉATRAL MODERNE

PAR

JACQUES ROUCHÉ

PARIS
ÉDOUARD CORNÉLY & Cie, ÉDITEURS
101, Rue de Vaugirard

1910





L'art de la scène est l'art le plus varié qu'il soit ; il ne saurait obéir à une règle unique.

La mise en scène a pour but de mettre en lumière le corps d'une pièce, d'en dégager les lignes principales, de l'habiller si l'on peut dire. Or, le premier principe de l'art du couturier n'est-il point d'adapter à la beauté particulière de chaque femme la robe qui doit la revêtir ? Il tient compte de sa taille, de son teint, de la nuance indéfinissable de sa grâce que son effort tend à mettre en valeur ; il considère le cadre où sera exhibée la robe qu'on lui commande, et ne combine pas une toilette de ville ou de simple visite d'après les mêmes lois qu'un trotteur ou qu'une *tea-gown*. Enfin, quand il est un artiste, le couturier qui compose une robe d'apparat n'oublie pas d'en harmoniser l'étoffe, le style et les tons au style et aux tentures du salon où il sait que la robe doit être portée ; surtout il se garde bien de l'alourdir par un clinquant de scintillantes richesses dont le seul résultat serait de laisser soupçonner des défectuosités regrettables dans le corps qu'elles dissimulent.

De même, la mise en scène d'une pièce ne doit ni la déformer, ni la parer à l'excès, mais seulement mettre en valeur ses lignes principales et le caractère propre de sa beauté.

Telles différences sautent aux yeux, et il est évident que la décoration d'une tragédie et celle d'une comédie ne doivent point communiquer à l'œil et à l'esprit la même impression; mais d'autres dissemblances sont plus délicates à percevoir; l'*Iphigénie* d'Euripide ne se peut point monter dans les mêmes décors que l'*Iphigénie* de Racine, ni une fantaisie de Shakespeare dans ceux d'une fantaisie de Musset, ni même toutes les fantaisies de Musset devant des toiles de fond identiques; et le jardin de *Fantasio*, par exemple, n'est pas celui qui convient à *On ne badine pas avec l'amour*. Le décorateur doit tenir compte du caractère spécial de la pièce.

Il faut ensuite qu'il tienne compte du théâtre où il la monte; la scène du Théâtre-Français n'est point celle du Vaudeville ; la même pièce y apparaîtra sous des aspects différents.

Mais, ce qui est plus important encore, et ce que le décorateur ne doit jamais perdre de vue, c'est l'époque même où il vit, l'ensemble des sensations, des idées, des impressions, des notions communes à ses contemporains, et qui constituent la *vision d'art* particulière à chaque génération. En vain prétendrait-on, pour la reconstitution du passé, et même pour la représentation du présent, obtenir, à grand effort de recherches érudites, une précision regrettable et laborieuse; la vérité ainsi atteinte aujourd'hui, paraîtrait demain fausse et surannée. Chaque âge se fait des diverses époques du passé une conception plus ou moins arbitraire, et qui change avec lui; il utilise pour cela les connaissances que la science lui livre, en les vulgarisant.

Ainsi, pour certaines pièces, les précisions historiques paraissent superflues. Pourquoi le metteur en scène qui cherche à rendre une pièce de Shakespeare, n'aurait-il pas la même fantaisie archéologique que l'illustre dramaturge? Ne montrerait-il pas Mantoue avec *sa mer* et *son port*! Le blâmera-t-on de n'avoir pas représenté les pavés de Venise arrangés en « arêtes de hareng », d'avoir oublié qu'en 1590 les palais vénitiens étaient recouverts d'un placage de marbre plus ou moins travaillé, et de stuc couvert d'ornements peints! Ne vaut-il pas mieux lui laisser la liberté de peindre pour Shylock des façades en briques rouges, si cette note ajoute un charme à la tonalité de son décor et à celle de ses costumes? Quelle date choisir pour *Fantasio*? Quels costumes? L'époque du bouffon de cour, celle du bourgeois « à queue » ou de Mlle Grisi?

Il ne saurait y avoir pour le peintre d'autre lien d'harmonie que celui d'une spirituelle fantaisie, hors des limites de l'érudition rigide.

N'oublions donc pas que chaque époque a sa vision d'art.

Feuilletons les illustrations successives d'un livre ancien qui ont paru à quelque cinquante ans d'intervalle : nous verrons une série de visions, toutes intéressantes et cependant différentes.

Chaque époque inscrit dans l'œuvre de ses maîtres le maximum de connaissances techniques.

L'art pictural évolue : il y a trente ans, l'impressionnisme d'un Monet transformait l'art de peindre ; depuis, les Vuillard et les Maurice Denis nous ont enseigné le prix d'autres procédés, la valeur des oppositions de couleurs les plus délicates.

N'est-il point temps de chercher dans quelle mesure il serait possible de rajeunir, chez nous, la mise en scène, de la faire correspondre à la vision d'art exprimée par les peintres d'aujourd'hui, et de la rendre harmonieuse à un mouvement général des idées et de la sensibilité dont il est presque paradoxal que, seul, l'art scénique ait pu s'abstraire jusqu'ici ?

Depuis une dizaine d'années, tout un ensemble de recherches du plus grand intérêt se poursuivait à l'étranger, sur un certain nombre de théâtres et dans des milieux différents. On les ignorait presque, car il fallait, pour s'initier, ou bien aborder des ouvrages disséminés qui ne sont point encore traduits dans notre langue, ou bien aller jusqu'à Florence, Munich, Berlin, voire jusqu'à Pétersbourg et Moscou, et s'y documenter laborieusement sur place. Peu à peu, cependant, quelques idées nouvelles ont pénétré et l'attention du public lui-même a été, par les représentations des ballets russes à l'Opéra, violemment attirée vers des ensembles, inédits chez nous, de coloration. Puis, dans diverses revues, des études parurent sur les théâtres étrangers, entre autres sur le Künstler-Theater de Munich, qui a réalisé la simplification du décor et l'abandon pour la « scène en relief » de la « scène stéréoscope ». Et l'on a commencé ainsi à avoir, en France, une idée des réformes théâtrales essayées avec succès à l'étranger.

M. Diaghileff, avec la collaboration d'artistes délicats comme MM. Bakst et Benois, nous a montré d'admirables *variations* sur les couleurs. Mais il ne faut pas croire que cet ensemble de décors et de costumes constitue uniquement la rénovation théâtrale. En Russie même, d'autres réformes, tout aussi puissantes, ont été étudiées; Mme Komissarjevskaia, MM. Stanislavsky, Dantchekko, Meyerkhold, ont scruté la théorie des sons, des lumières, sont arrivés à des réalisations merveilleuses. On connaît le succès de *l'Oiseau Bleu* de Maurice Mæterlinck. MM. Fuchs, Littmann, Erler, Reinhardt, ont établi en Allemagne de belles *simplifications* de décors. Enfin M. Gordon Craig cherche, depuis quinze ans, la stylisation, la forme, le rythme, qui conviennent à la beauté scénique.

Les réformes proposées sont de deux sortes :

Les premières touchent à la disposition du théâtre, et à son organisation. Elles comportent l'installation d'une salle en amphithéâtre, d'une scène tournante, d'une lumière diffuse, soit par la coupole Fortuny, soit par d'autres moyens, etc. L'adoption de ces réformes exige une construction neuve. Plusieurs d'entre elles, d'ailleurs, ne paraissent pas encore complètement au point. D'autres sont l'application extrême d'une théorie absolue; elles restreignent par trop le champ d'action et la fantaisie du metteur en scène; elles seront applicables, après des perfectionnements ultérieurs, devant un public futur, écoutant des œuvres futures dans la *cité future*.

Au contraire on peut trouver un intérêt immédiat aux réformes qui concernent moins l'agencement matériel du théâtre que le perfectionnement des procédés et des idées scéniques par quoi une âme nouvelle peut être insufflée aux œuvres les plus connues et les plus traditionnelles.

La mise en scène doit réaliser une union plus grande qu'aujourd'hui entre le drame et ses spectateurs; pour cela, il ne faut point qu'elle gaspille l'attention du public par la recherche, toujours vaine, d'effets anecdotiques ou de reconstitutions pittoresques. Pourquoi faire éclater un feu d'artifice ou défiler un cortège dans le fond de la scène, alors qu'au premier plan se déroule une scène

dramatique qui n'en est point renforcée? Dans l'exécution de Savonarole, observe judicieusement le sculpteur Hildebrand, les détails architecturaux de la place de la Seigneurie à Florence sont sans aucune influence sur l'action dramatique. Il ne faut pas que le décor constitue à la pièce un cadre luxueux et chargé qui l'écrase ; M. Fuchs a eu raison de dire familièrement qu'il en est du décor



FRITZ ERLER. — « FAUST ». L'ÉGLISE.

comme des ménagères : les meilleurs sont ceux dont on parle le moins. Ou, si l'on préfère, le décor est le bon serviteur du drame ; il ne doit parler qu'en cas de nécessité.

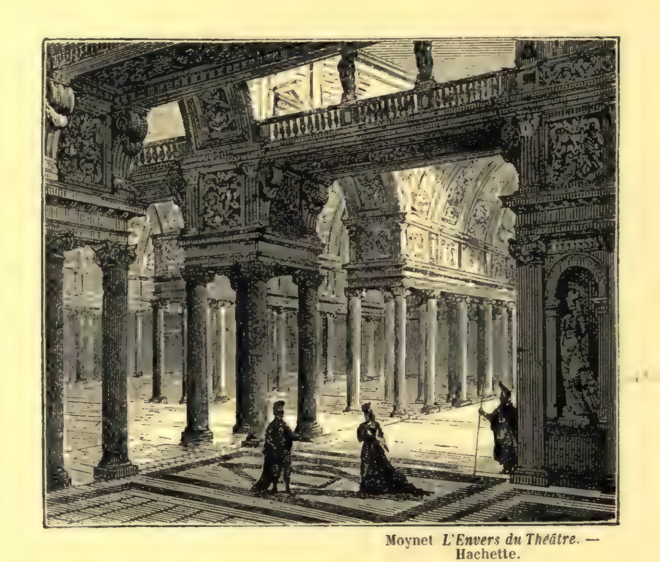
Tout contribuera à faire ressortir le personnage.

Les plus grands effets seront obtenus avec les plus petits moyens.

On n'admettra que les éléments décoratifs indispensables à la compréhension de chaque scène, en s'efforçant de les disposer de la façon qui sera la plus sug-

gestive sur l'esprit du public. A l'acte de l'église, dans *Faust*, croit-on utile sur un petit théâtre de chercher à montrer la profondeur de vastes nefs et le défilé lointain d'innombrables fidèles? Au Künstler-Theater de Munich, les spectateurs n'aperçoivent que le bas d'un pilier noyé d'ombre. Ces éléments suffisent à situer l'action dans une cathédrale. L'attention des auditeurs est concentrée sur Méphisto et Marguerite.

Le décor devra être exécuté, non comme l'agrandissement d'un tableau destiné



Moynet *L'Envers du Théâtre.* — Hachette.

EFFET DE PERSPECTIVE. — DÉCOR DE SERVANDONI.

à figurer dans une galerie, mais comme une œuvre décorative. Qu'on me passe ces termes techniques de métier, il sera traité en décoration et non en peinture.

C'est la condamnation des décevantes perspectives, du trompe-l'œil. Les lois qui régissent la composition décorative seront appliquées. On s'occupera des lignes et des couleurs. Les lointains, les paysages, les foules même, apparaîtront tantôt comme dans une frise en ronde bosse, tantôt comme sur les tapis d'Orient, les vases grecs, les miniatures persanes ou les estampes japonaises.

On n'oubliera jamais, en effet, que la scène est, comme l'a dit Taine, « un relief qui bouge ». On considérera ainsi l'art dramatique *comme un aspect et une*

dépendance de l'art plastique. S'inspirant des anciens, et en particulier des Grecs dont la scène présentait une fusion harmonieuse de la forme, des sons et de la danse, on réalisera un ensemble de formes rythmiques où se combineront les trois rythmes essentiels de la parole, du geste et du mouvement. On s'efforcera pour cela d'atténuer le contraste, souvent choquant sur nos théâtres, entre les objets rythmiques qui vivent sur la scène et les fictions figées sur les toiles de la décoration.

On tiendra un compte rigoureux des diverses échelles soit du décor, soit du théâtre, soit des personnages.

Les scènes actuelles ont des proportions invariables, qui faussent souvent l'illusion. Néanmoins, il est plus essentiel encore que la décoration soit construite à l'échelle des personnages. Ceux-ci se meuvent sur la scène; ils avancent ou ils reculent; et, chaque fois, la proportion varie entre l'acteur, terme mobile, et la toile de fond ou les portants, termes immobiles.

Comment supporter de grossières invraisemblances, et que, par exemple, des figurants traversant en procession le fond du théâtre, projettent les ombres de leurs têtes au-dessus des balcons figurés sur la toile?...

Cela est un petit côté de la question : la solution en est facile : supprimer le trompe-l'œil.

Mais il reste à trouver l'échelle du personnage par rapport au décor; c'est-à-dire le *cube* scénique. Tout l'effet produit viendra de ce cube.

L'acteur se trouvera agrandi ou diminué suivant les dimensions du décor. On est donc conduit à varier à chaque acte les dimensions de la scène; en la réduisant par les fausses draperies du manteau d'arlequin. Ainsi *Boubouroche* ne saurait être représenté sur une scène dont la largeur atteindrait douze ou quinze mètres.

De plus, personnage et décor sont inséparables : l'un et l'autre doivent concourir à procurer une impression unique et harmonieuse; d'où il suit que présenter, par exemple, Pück dans la même forêt où évolue d'ordinaire le monstre Fafner, c'est, avant même que Pück n'ait paru, rompre la mesure et fausser l'impression; c'est commettre la même hérésie artistique que d'ajouter, après coup, un berger sur une toile de paysage qui ne le comportait pas. Décor et

personnage doivent participer de la même intuition artistique d'où ils reçoivent leur caractère en même temps que la vie : Pück ne va pas sans la forêt, et la



Deutsche Kunst und Dekoration — Alex. Koch, Darmstadt.

G. CRAIG. — SCÈNE D'UNE FÉERIE.

forêt sans Pück. Et la disposition décorative des fées ne doit pas contrarier les arabesques des arbres.

Mais personnage et décor dépendent d'un terme supérieur : le drame auquel le décor doit servir de cadre. D'où, ce corollaire évident : le décor sera conçu à l'échelle de la pièce, ou, pour parler mieux et plus précisément, de l'action

particulière qu'il souligne et qu'il illustre. Suivant que cette action sera lyrique, tragique, comique, familière ou fantaisiste, sa dimension variera ; mais non point, pour cela, la grandeur de son ensemble ou son aspect essentiel. Sur une scène de proportions moyennes il restera toujours impossible de représenter une place publique, ou un palais, dans la complexité de ses détails ; mais l'un de ses détails, intelligemment choisi et présenté avec habileté, suffira pour donner aux spectateurs l'illusion qu'ils se trouvent dans une pièce d'un palais royal ou sur l'angle d'une place publique. L'artiste décorateur doit prendre pour collaboratrice l'imagination du public ; sollicitée avec adresse, elle ne lui refusera point ce qu'elle accorde si libéralement aux peintres, aux sculpteurs ou aux archéologues. Dans un tableau du Titien, le chatoiement d'un rubis sur la ligne élégante d'un doigt négligemment replié suffit à suggérer la vision de toute une main royale ; par l'absence même des membres dont ils semblent avoir été mutilés, les torses de Rodin donnent l'impression de la grandeur et de la force ; bien que nous soyons vraisemblablement condamnés à l'ignorer toujours, nous ne doutons point que la figure de la Victoire de Samothrace n'ait été farouchement belle et sereine ; et ce que nous savons de la majesté des temples égyptiens, n'est-ce point par quelques colonnes subsistantes que nous l'avons appris? Tout art vit de suggestion, et on ne voit point pourquoi l'art dramatique lui demanderait moins que les autres.



Deutsche Kunst und Dekoration. — Alex. Koch, Darmstadt.

G. CRAIG. — PORTEURS DE LANTERNES.

Il est nécessaire de réaliser la « stylisation » de la mise en scène. Comme une œuvre d'art, une œuvre dramatique a « un style », c'est dire qu'elle réunit, selon un rythme et une harmonie préétablis par l'auteur, des éléments empruntés à l'observation ou à la fantaisie. Puisque toute pièce est stylisée, tout décor doit l'être; et tout décor peut le devenir, même s'il est réaliste et moderne; il suffit de lui donner le rythme, les balancements, l'ordonnance harmonieuse sans lesquels il n'est point de style possible et qui constituent la différence entre le croquis le plus fidèle et la plus artificieusement truquée des photographies.

Les costumes, enfin, doivent être exécutés en harmonie étroite avec le décor. Peintre décorateur et costumier collaboreront pour fondre l'apparence sculp-



turale et colorée des acteurs ou des figurants avec les lignes et les couleurs de la décoration générale; par cette entente minutieuse on évitera les heurts de tons, les bariolages inattendus, les contrastes violents entre la nuance d'une étoffe et celle d'une tenture qui sont moins imputables à la maladresse des costumiers qu'à l'ignorance, où d'ordinaire ils sont tenus, des lignes principales de la mise en scène.

Dès lors, n'est-il pas nécessaire qu'un peintre devienne le conseil du metteur en scène, qu'il dessine aussi bien les costumes des acteurs que les décors et les accessoires, qu'assis aux répétitions à côté de l'auteur, il règle,

d'accord avec lui, et respectueux interprète du poème, les gestes des personnages destinés à entrer pour une part dans cette fresque mouvante que doit être la représentation d'une pièce; et qu'en un mot il imprime à tous l'impulsion d'où naîtra l'harmonie générale des sons, des couleurs, des lumières, des paroles et des attitudes!

Nous possédons, en France, une belle école de peintres décorateurs; l'heure semble venue de tenter, avec leur concours, un modeste essai par lequel, sans rien renier des traditions de beauté léguées par le passé, mais en cherchant une note d'art nouvelle, on s'efforcera d'élever l'art dramatique à la hauteur atteinte par la culture artistique de notre époque.

On pourrait poser encore d'autres règles relatives à l'emploi de ces trois éléments scéniques : le son, la lumière, le mouvement; — expliquer, par exemple, comment l'usage approprié du pittoresque peut en certains cas renforcer l'impression tragique, comme le bruit de la cloche au dernier acte de *Pelléas et Mélisande*; ou montrer comment la lumière doit, sur la scène, se borner à compléter la couleur éparse à travers la décoration.

Nous avons essayé de définir un certain nombre de principes.

Ces règles ne résultent pas de nos observations personnelles, elles se trouvent établies dans les ouvrages étrangers que nous citerons plus loin et nous n'avons d'autre prétention que celle de les vulgariser. Dans les chapitres suivants nous allons faire l'analyse de ces ouvrages, rendant à chacun ce qui lui appartient.

Mais si nous partageons la plupart de ces idées, nous discutons toutefois sur leur application.

Dans quelle mesure et par quels moyens ces réformes sont-elles réalisables? Il ne peut s'agir d'édicter un code de règles absolues. Il ne paraît pas qu'un procédé s'impose de préférence à un autre. Le reproche qu'on puisse adresser à certains réformateurs, c'est d'avoir imposé une discipline trop sévère. Quel cadre uniforme que cette plantation du Künstler-Theater avec ses tourelles et son mur immuables, qui empêche toute bonne exécution de plantation réaliste!

Nous ne pouvons oublier, nous autres Français, la perfection que MM. Antoine et Albert Carré ont atteinte dans ce genre et la gloire mondiale qui en a rejailli sur notre théâtre.

La mise en scène, à notre avis, peut être réaliste, fantaisiste, symbolique ou synthétique, comporter des éléments plastiques ou peints! Il nous plaît de voir jouer un mélodrame dans une mansarde avec des éléments purement réalistes, si ceux-ci sont harmonieux, une féerie dans un décor de guignol piqué de jolies taches de couleurs, une courte scène du répertoire devant une belle tapisserie de l'époque, une fantaisie orientale devant un admirable paravent japonais : le ragoût sera un délicat rapport entre un costume et une draperie, une jolie arabesque de feuillage, fût-elle dans une ridicule bande d'air. Nous réclamons pour le metteur en scène toute liberté, à condition que les moyens employés soient artistiques.





Das deutsche Theater. — Georg Müller, Munich.

ERNST STERN. — « LYSISTRATA ».

Le Théâtre en Allemagne

LA RÉVOLUTION DU THÉATRE DE GEORG FUCHS. — LA RÉFORME SCÉNIQUE DE FRITZ ERLER
LE DEUTSCHE THEATER DE BERLIN. — LE KÜNSTLER-THEATER DE MUNICH[1]

Les idées de M. Georg Fuchs.

L'ouvrage le plus complet qui ait été écrit en Allemagne sur la rénovation scénique est le livre de M. Georg Fuchs. Il abonde en aperçus ingénieux sur le public, le drame, l'acteur et la mise en scène.

1. Georg Fuchs. *Die Revolution des Theaters.* München und Leipzig, bei Georg Müller, 1909.
Fritz Erler. *Ausstellung des Bühnenentwürfe* (*Faust, Hamlet*). Brakls moderne Kunsthandlung. München, Gœthestrasse 64. Oct. 1909.
Paul Legband. *Das deutsche Theater in Berlin.* München, bei Georg Müller, 1909.
Prof. Max Littmann. *Das Künstler-Theater.* L. Werner, 1909, München.

Rethéâtraliser le théâtre : telle est la devise de l'auteur.

M. Georg Fuchs attend de la civilisation la grande révolution scénique.

Il rappelle spirituellement que les réformateurs de théâtre sont toujours partis d'un point de vue exclusif, moral, littéraire, musical, pittoresque ou décoratif. Ils oublièrent que le théâtre était une « industrie » et qu'il devait être construit pour satisfaire le goût du plus grand nombre ; aménagé par conséquent pour la pompe, le clinquant ; en rapport avec la culture des auditeurs. Dans certains villages d'autrefois régnait une « culture paysanne » complète en soi ; aussi les beaux mystères, comme *la Passion* de Oberammergau, pouvaient-ils être représentés. Les cours royales avaient un théâtre qui correspondait à la vie, à l'esprit des courtisans. Nos scènes modernes sont restées la copie de celles des XVI[e], XVII[e], XVIII[e] siècles.

La scène à coulisses, née des théâtres ambulants, fut introduite, plus compliquée, dans les théâtres permanents. Cette adaptation n'avait rien de ridicule tant qu'elle était en harmonie avec la culture de l'époque.

Elle ne devait être qu'un pis aller provisoire ; elle est devenue définitive !

Notre bourgeoisie parvenue a voulu imiter la splendeur des fêtes de cour, ou rivaliser dans cette boîte de « stéréoscope » avec la richesse et la beauté de la nature elle-même.

Le grand « opéra » a fait du théâtre le temple d'une prétendue civilisation, caractérisée par le goût pour le pompeux, pour le bruit grisant des orchestres, pour les colorations laides, les maillots rembourrés, les loges où peuvent s'étaler les parvenus, les façades impudentes « pseudo-renaissance ».

Le vulgaire se laisse prendre souvent à la séduction des décors ; la simplicité le surprendrait.

La nécessité d'un décor simple s'impose depuis longtemps, ainsi que l'abandon de la scène à coulisses. Wagner avait eu l'idée de faire appel au talent de Böcklin pour le décor de ses drames, mais il voulait conserver les scènes à coulisses et l'éclairage par la rampe. Il n'obtint rien de Böcklin que cette exclamation :

« Wagner n'entend rien à la peinture ! »

Böcklin, en effet, comme tous les peintres vraiment artistes, trouvait que c'était un non-sens de vouloir obtenir une impression juste sous un éclairage faux, et des perspectives fausses. Dans un décor semblable, l'acteur, comparé aux montagnes, aux arbres,

aux maisons qui l'entourent, ne devrait apparaître que comme un point. Enfin, la rampe éclaire le tout uniformément et crûment, et les détails qui, sur la toile, devraient apparaître à trente ou cinquante mètres, sont fouillés par la lumière comme si le spectateur les voyait à un mètre. Est-ce là le naturalisme et le souci de la vérité « réelle » ?

Ce naturalisme qui a rendu le public plus exigeant en fait de « naturel » n'a fait que compliquer les combinaisons scéniques, sans arriver jamais à l'effet désiré. Du moins



HANS BEATUS WIELAND. — DÉCOR POUR « TANZLEGENDCHEN ».

nous a-t-il montré, sans le vouloir, la nécessité d'une réforme radicale de la scène « stéréoscope ».

Ce qui caractérise notre époque de la bourgeoisie, c'est que dans les théâtres pompeux et féeriques, imités du temps des cours, elle se plaît parmi les tableaux et les scènes du réalisme le plus cru, le plus banal, a fort judicieusement remarquer G. Fuchs.

L'école de Meiningen avait exposé une méthode qui permettait à la bourgeoisie régnante de considérer le drame comme la copie de la réalité, réalité ou historique ou moderne. Il y a tout autant de raisons pour appeler naturaliste la réalité moderne, qu'il y en a pour la réalité historique ; il est indifférent de copier une église romane ou un

salon moderne, un ornement royal, ou une blouse faite à la mécanique. Le naturalisme moderne ne retient cependant que la réalité moderne.

Combien d'hommes cultivés ne connaissent plus l'émotion dramatique, ne peuvent plus *vivre* l'œuvre d'art des scènes modernes ! Un théâtre d'une conception nouvelle s'impose donc.

Cette unité primitive, que l'on recherche à présent, existait chez Shakespeare et sur les scènes française et italienne, où un public de choix était admis près des acteurs. Dans les théâtres japonais actuels, les acteurs passent parfois directement de la salle sur la scène.

S'il est vrai que le drame est possible, à la rigueur, sans scènes, sans paroles, sans costumes, s'il peut exister uniquement par les mouvements rythmiques du corps, la scène pourtant augmente, enrichit la vie dramatique quand elle fait appel aux autres arts.

Chez les Grecs même, on donnait une importance toute spéciale à l'art de la gymnastique qui constituait un lien entre les arts plastiques et la poésie.

« On ne peut imaginer l'art grec sans la gymnastique grecque, dit Furtwangler. L'art plastique et le drame restaient, sans la gymnastique et la danse, imparfaits et bornés. » Il serait bon de donner également au peuple une connaissance de la musique et de la gymnastique.

L'art grec nous montre à quel degré de perfection l'étude de ces arts peut élever une nation. Il s'agirait donc pour nous de faire sortir de l'union du drame et des arts un art nouveau : l'art de la scène, tous les éléments devant rester fidèles à leurs lois organiques et ne pas s'entraver mutuellement.

Un théâtre moderne doit correspondre à notre culture moderne. Un Shakespeare travaillait pour une scène donnée, pour un public donné, lors d'une civilisation dont il connaissait les besoins. Le drame fait partie du théâtre et ne se conçoit pas détaché de ce milieu : acteurs, scène, salle, public, tout cela se tient.

Depuis la disparition des institutions et des formes des anciens régimes, il n'existe plus une société unique nettement déterminée : la « société nouvelle » aura son théâtre.

Notre génération se réveille d'une longue léthargie ; le brusque élan de la *civilisation du machinisme* a détruit les anciennes civilisations solidement établies. Dans les

grandes agglomérations d'hommes déracinés du sol ancestral, la puissance des races s'est perdue : les anciens moules se sont brisés sans qu'il s'en soit formé de nouveaux. Pourtant l'aspect de cette vie sans formes a été intolérable. On a mis bien vite un masque à cette laideur. On s'en est tenu, selon la coutume des arrivistes, à l'imitation des formes du passé dans lesquelles les meilleures générations des vieilles civilisations ont fini leur vie. Mais à côté de cette civilisation fausse, de ce clinquant, est en train de se cristalliser une société nouvelle, composée d'hommes de la jeune génération trop vigoureux pour se laisser emporter et écraser par les rouages niveleurs du siècle des machines. Tous ceux qui sont entrés dans ce mouvement forment la nouvelle société qui se sent en contradiction radicale avec le « grand public » et sa pseudo-civilisation de parvenus. Elle compte les esprits les plus réfléchis dispersés aux coins du monde; c'est l'avenir de l'Europe.

Pour cette société nouvelle, lorsqu'elle se trouvera condensée, un théâtre nouveau se fondera; comme une nouvelle littérature fleurira. La construction même de l'édifice se modifiera : l'amphithéâtre unique remplacera loges et balcons; cette transformation matérielle demandera une ouverture moindre de la scène, facilitera la suppression des découvertes, donnera plus de fantaisie, plus de latitude aux plantations.

Que sera cette scène?

M. Georg Fuchs préconise la scène en relief, afin que les sons ne se perdent pas en profondeur, en hauteur ou par les côtés, comme sur les scènes en profondeur.

Il est un fait universellement constaté : l'acteur a toujours une tendance à s'approcher de la rampe comme s'il voulait communiquer de plus près à la foule la « vie dramatique » qu'il ressent. Il y est poussé par une force interne, la force dramatique. On peut dire qu'il cherche à se mettre « en relief », au sens précis du mot. C'est donc aller contre les lois mêmes du drame, que de vouloir réprimer cet élan, que d'empêcher cette communion entre l'acteur et le public.

Sur les scènes en profondeur, cette tendance produit un effet anti-esthétique, parce que les lumieres de la rampe éclairent alors trop violemment l'artiste et le font grimacer. Mais l'éclairage électrique peut remédier à cet inconvénient.

Ainsi, du principe de la scène en relief, découlent les lois essentielles

du drame. La rampe, cette limite entre la salle et la scène, devient l'endroit où le mouvement dramatique corporel de l'acteur se transforme en mouvement spirituel chez le spectateur : c'est là que se fait l'union entre le public et l'acteur.

Par expérience, nous savons que l'acteur et les habitués des coulisses qui suivent le drame éprouvent des sentiments très différents de ceux du public de la salle.

Une loi scénique veut que les personnages sur lesquels se concentrent momentanément l'intérêt, l'action d'une scène, soient dans le même plan par rapport aux spectateurs. Avec les scènes en profondeur, les difficultés d'observer cette loi essentielle sont grandes.

Que fait-on alors sur la scène profonde pour combler les trois autres quarts vides de la scène ? On l'illustre de détails plus ou moins historiques; on y met des comparses, des figurants qui s'ennuient, et tout cela au détriment de l'unité d'impression.

On objectera qu'il faut des scènes profondes pour les pièces où doivent paraître des foules. Mais, quand y a-t-il foule ? Est-ce à dix, à vingt, à cinquante personnes ? Une foule est nécessaire sur une scène profonde parce que les loges et tous les spectateurs jusqu'aux dernières galeries pourraient constater les vides, et l'effet serait ridicule. Mais, dans un théâtre où il n'y a que des amphithéâtres, il suffit de donner une impression de foule; pour cela, on dispose intelligemment une mince rangée de figurants : la peinture ne réussit-elle pas à représenter avec douze figures une armée en déroute ? En tout, il s'agira d'atteindre le but par les moyens les plus simples.

Les peintres resteront dans leur domaine, sans chercher à donner l'illusion de la profondeur, à rendre les trois dimensions ; ils s'attacheront au problème des lignes et des plans.

On supprime de même les apparitions; plus de machinerie compliquée pour nous montrer des esprits ou des dieux. Il est ridicule de vouloir, par des moyens aussi grossiers, provoquer l'illusion chez des hommes modernes.

Comment représenter, avec une matière imparfaite, des êtres dont la perfection consiste en l'absence de tout élément terrestre ? On se contentera de suggérer ce qu'on ne peut représenter : l'esprit de César, dans la pièce de Shakespeare, est le symbole de l'être le plus noble, le plus grand de la terre; qu'on fasse apparaître César lui-même, mais plus majestueux, plus noble que la réalité, et

voilà une figure suggestive et émouvante. Ajoutons à cela que les machineries compliquées des théâtres ordinaires exigeaient de longs entr'actes qui nuisaient à la composition architecturale du drame.

On s'efforcera de limiter strictement le spectacle « *à la nécessité de produire l'impression d'espace que réclament les phénomènes psychiques* ».



HANS BEATUS WIELAND. — DÉCOR POUR « TANZLEGENDCHEN ».

Vouloir faire de l'art naturaliste est impossible; qu'on essaye de copier des lieux existants, ou de faire des créations, les spectateurs ne parviendront pas à oublier qu'ils assistent à une représentation. Aucune pièce de théâtre ne peut nous montrer la réalité de la vie. L'auteur devra donc s'écarter de cette réalité, savoir choisir ce qui est caractéristique, et, par son choix, il se montrera ou poète créateur, ou scéniste, ou « Theater Confektionär ».

Déjà, par la structure de la pièce, il doit s'écarter de la nature; le régisseur, le peintre et l'acteur le doivent aussi. Aucun homme ne se comporte dans la

vie réelle comme le font aujourd'hui nos acteurs dans des pièces qui prétendent imiter fidèlement la réalité.

Le théâtre de tout temps fut ou une distraction pompeuse, ou une imitation de la vie quotidienne; tout porte à croire que les théâtres des grandes villes rompront bientôt avec la barbarie des théâtres conventionnels et qu'un théâtre bourgeois représentera avec goût de bonnes pièces. N'en exceptons pas le drame qui fait partie du théâtre, et ne se conçoit pas détaché de ce milieu public. Il doit en sortir, s'en dégager comme la statue du bloc de marbre; c'est dans ce sens que nous disons que le drame doit être « théâtral ». S'il ne l'a pas été jusqu'ici, c'est que le niveau de notre culture était trop peu élevé. On peut espérer à présent que, tout en restant au niveau de la culture artistique moderne, il sera de nouveau « théâtral ».

Les idées de M. Fritz Erler[1].

A côté de M. Georg Fuchs luttait tout un groupe de fervents du théâtre : le professeur Littmann qui avait construit à Berlin, en 1907, le théâtre Schiller; le professeur Benno Becker, le directeur Seitz, et plusieurs peintres, entre autres M. Fritz Erler. Nous parlerons seulement de ce dernier; ses idées et mieux encore la réalisation de ses projets ont eu un grand retentissement, après les représentations du Künstler-Theater.

Le point de départ de mes efforts fut avant tout de faire ressortir claire et distincte la figure du personnage. C'est l'acteur qui doit captiver tout l'intérêt du spectacle et non ce désert de toile peinte dont on l'entoure, non plus que cet éparpillement d'accessoires et ces machineries artificielles dans lesquels on pulvérise le texte du poète.

Dès lors la préoccupation du metteur en scène sera que le personnage dès son entrée soit bien le *masque* rêvé par le poète ! Sa forme, sa couleur, sa taille, son port, ses mouvements devront montrer son aspect sensible et l'expression de son âme.

Sur la profondeur de la scène, F. Erler est en communauté d'idées avec G. Fuchs. La nécessité s'impose pour lui que tout se passe sur une scène de

1. *Mercure de France*, 1er février 1910.

façon qu'elle soit toujours reconnaissable comme telle. La concurrence avec la nature est un leurre. La scène sera donc très peu profonde, et restera scène. Sur ce sol de planches, aucune recherche de réalisme : ni verdure, ni gazon, ni plage ! On cherchera par de fines indications à exciter l'imagination, et à faire transition au lointain où les ressources de l'éclairage et la peinture complèteront l'illusion ou détermineront le lieu. Le lointain et le personnage : tels sont



FRITZ ERLER. — « FAUST ». LE JARDIN DE MARGUERITE.

les deux facteurs des effets à produire. Pour concentrer l'intérêt sur l'acteur au premier plan, on aura l'éclairage du podium ; pour l'illusion du lointain, un jeu illimité de lumière venant de haut et de bas dans l'arrière-scène.

M. Erler impose la synthétisation.

Voici ce qu'il nous dit sur *Faust*, pour lequel il a composé de si ingénieux décors :

Le spectateur qui désire dans la *promenade de Pâques* voir en détail la ville, le ruisseau, la prairie, ou celui qui tient à voir réellement « luire dans les feux du soleil couchant » les cabanes entourées de verdure, me semble indigne de comprendre la fan-

taisie du poète et ignore la démarcation entre les arts plastiques et la poésie. A mon avis, ce serait commettre une énorme faute d'art que de vouloir exprimer la description pratique mais nullement pittoresque, du soleil couchant, du crépuscule qui baigne les montagnes et les vallées par les moyens, soumis à des règles différentes, de la peinture.

J'ai voulu montrer les deux silhouettes de Faust et de Wagner sur un ciel rose du soir, puis en suivant les paroles du poème, les faire disparaître dans un gris obscur, avec une impression de printemps à l'ouverture du rideau.

Encore un exemple : prenons le monologue : « Sublime Esprit, tu m'as tout donné ! » Je n'attache aucun prix à ce que cette scène se passe exactement devant un glacier : qu'on me montre, si l'on veut, des montagnes boisées, des roches... que m'importe, pourvu que l' « errance dans le désert » soit sensible et fasse contraste avec la scène qui suit : Gretchen devant le rouet.

MISE EN SCÈNE DE « FAUST »

Pour *Faust* tout entier il n'a été fait usage que de deux fonds peints, très simples. Le reste a été donné par l'éclairage, avec un fond blanc et un fond noir.

La scène médiane se composait des deux fermes du théâtre massives et mobiles. Elles avaient l'aspect de parois en pierres de taille de tons gris variés : aussi pouvaient-elles servir à toutes les scènes de la pièce. Elles représentaient tour à tour la prison, la cave, la maison, l'église, les chambres : cette coloration uniforme donnait une unité d'impression. La rapidité des changements et le lien harmonieux ne hachaient pas l'action, bien au contraire : presque comme en rêve, les scènes glissaient l'une sur l'autre, de façon que le lieu paraissait changer mais rester toujours voisin du précédent. Le prosplancher était une zone neutre; d'un gris très neutre, d'architecture sans date; le sol en cenium apparent restait immuable pour l'église, la chambre, la promenade.

Les costumes choisis sont ceux du XVe siècle, parce que cette mode de vêtements à longs plis favorise l'effet à distance, évite le maillot collant qui donne à l'acteur un air de danseur forain.

Pour le costume et l'accessoire, il convient de chercher à produire l'effet à distance. Trop souvent on se sert d'étoffes minutieusement plissées, ravissantes de détails, qui de loin font tout simplement l'effet de malheureux essais d'oppositions de couleurs trop ternes et qui donnent un gris fade; d'accessoires qui ont l'air de jouets; de parures qui ne peuvent être distinguées qu'avec une lorgnette. Aussi le rouet de Gretchen était-il très grand, non pas parce que cette bonne petite bourgeoise était de taille à manier une importante machine, mais pour une autre raison. Gretchen doit paraître toute seule dans cette scène. Il est nécessaire de la montrer au rouet : tout détail dans l'aménagement de la chambre est impropre à la situation, car il ne s'agit que d'une effusion

lyrique, d'une apparition à peine réelle. Ce type de grand rouet permet à l'artiste quelques gestes rares et apparents et, au simple point de vue optique, peut lui fournir sur la scène vide un appui plus considérable. Enfin il limite l'espace, en jetant de l'ombre sur les plans plus éloignés. Le rouet concourt directement à l'action : il ne pouvait être un joujou, mais devait être un instrument facile à reconnaître aussitôt dans la lumière indécise.

La série de ces études amena la construction, en 1907, du Künstler-Theater de Munich.

Le Künstler-Theater de Munich.

Dans le théâtre de Munich, la scène se divise en trois parties : avant-scène, centre et fond. Elle est encadrée par un portail architectural qui a pour but de remplacer soffites et coulisses en limitant la vue en haut et sur les côtés.

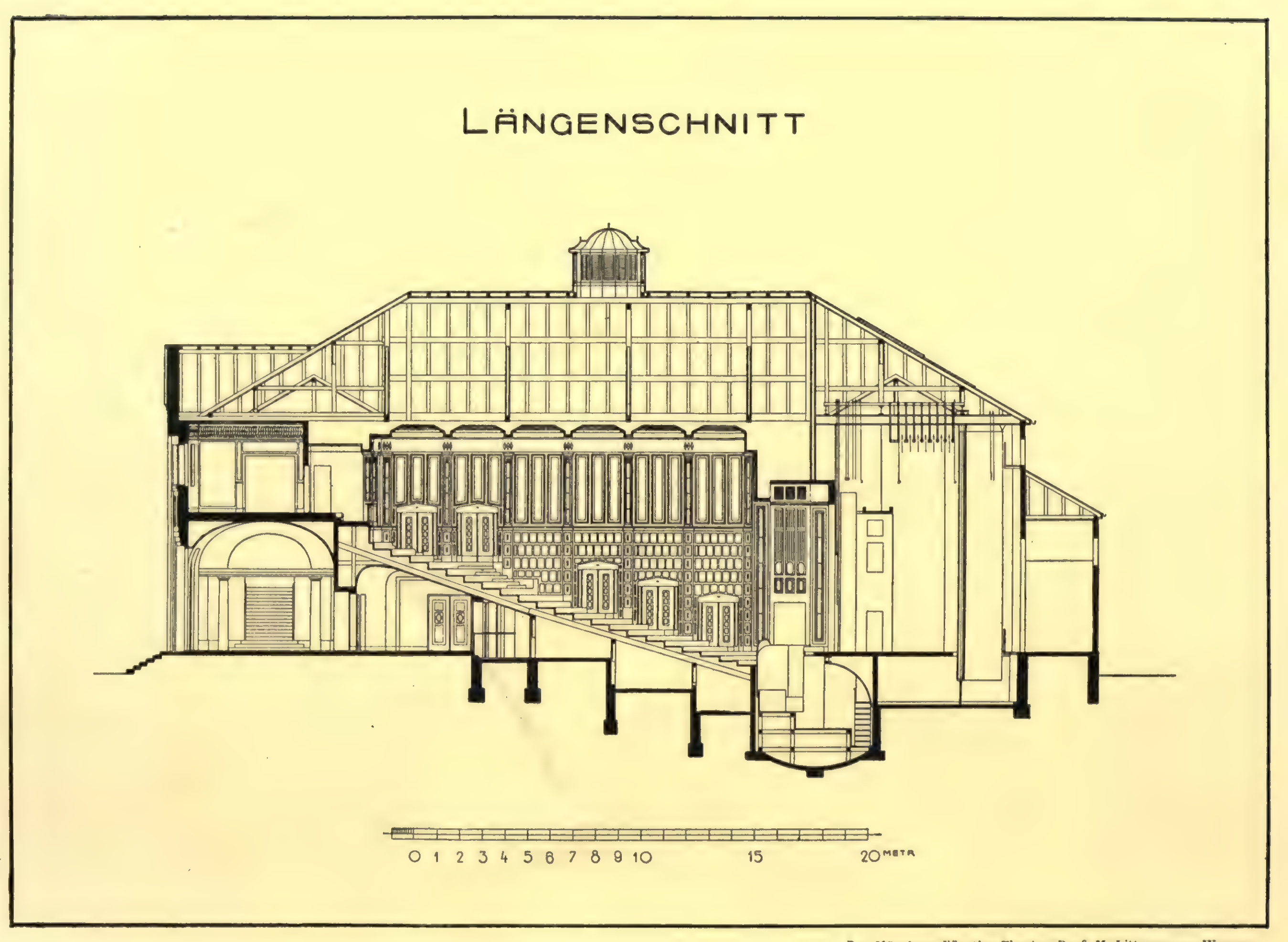
La disposition de ce portail, dont les parties latérales sont deux tourelles fixes munies chacune d'une porte et d'une fenêtre, est à double fin : il décore la scène de ses tours et de ses fenêtres, et il permet de leur donner, grâce à un plafond mobile placé à différentes hauteurs, des dimensions variées.

Ce portail peut aussi nous apparaître comme faisant suite à l'avant-scène proprement dite, lorsque, utilisant le second rideau placé derrière les tours, le drame se passe dans le fond, pour la représentation de tableaux lointains, ou lorsque des changements de lieux nombreux et rapides exigent que l'action se déroule tantôt devant, tantôt au fond.

Il est construit en bois et reste identique pour tous les spectacles, afin de donner un cadre intérieur à l'action dramatique qui, par ce double cadre, sort de la vie et de l'espace réel. Comme la scène est un espace très restreint, les artistes y prennent des poses qui constituent une sorte de relief.

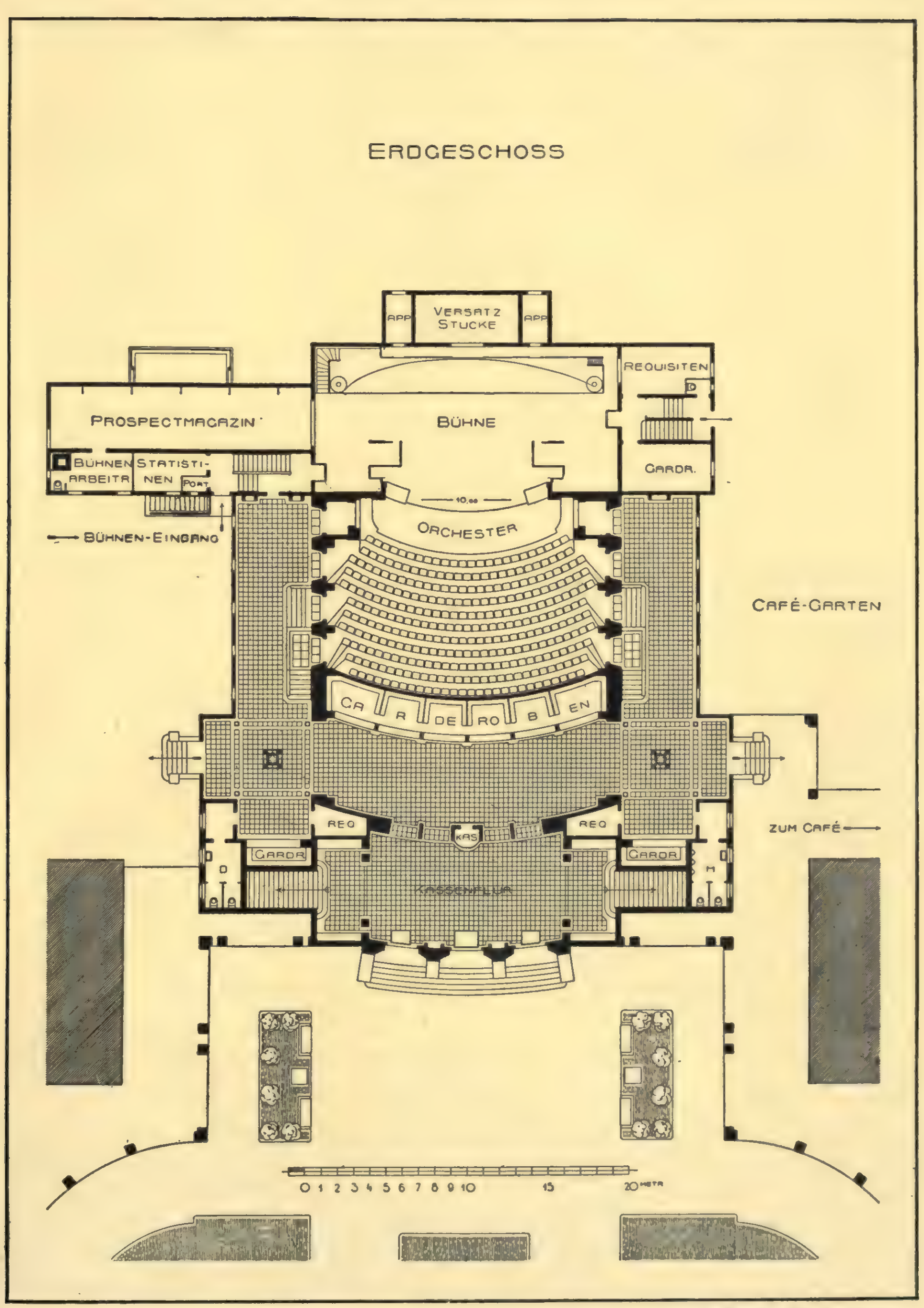
Le fond, qu'on joue devant ou au centre, sera formé par une toile peinte accrochée, au plafond, à un wagon sur rail, et amenée directement du magasin d'accessoires, sur la scène. Il y a sept de ces wagons. Ce tableau monte et descend au moyen d'une manivelle placée sur le plancher de la scène.

Un panorama mobile comporte quatre couleurs différentes. Glissant dans



Das Münchner Künstler-Theater. Prof. M. Littmann. — Werner.

PLAN DU KÜNSTLER-THEATER.



Das Münchner Künstler-Theater.
Prof. M. Littmann. — Werner.

PLAN DU KÜNSTLER-THEATER.

une rainure en forme de parabole, il se déroule d'un cylindre sur un autre placé en face. Ces cylindres fonctionnent à l'électricité ou à la main.

Il sera facile d'éviter la rencontre du plan vertical du tableau et de la ligne horizontale du parterre soit en haussant le sol, soit en abaissant fortement l'arrière de la scène.

Devant la scène, se trouve l'orchestre un peu dissimulé et qui peut



FRITZ ERLER. — « FAUST ». (KÜNSTLER-THEATER DE MUNICH.)

être entièrement caché, lorsque le drame n'a pas d'accompagnement musical.

La scène moyenne est séparée du fond par deux décorations mobiles, deux pans de murs qui peuvent permettre de constituer un coin de ville, un intérieur, une place, à l'aide de quelques décors supplémentaires.

Ces « murs » amenés du magasin et construits à la manière des portes à coulisses, permettent, par des positions différentes et par l'adjonction de décors mobiles, d'obtenir les effets les plus variés.

De grandes améliorations sont apportées à l'éclairage électrique : aux trois

couleurs ordinaires s'ajoute le bleu, qui rend les combinaisons plus diverses et plus parfaites.

Pour éclairer bien également tout le théâtre par le haut et pour éviter la rampe, on place dans l'architrave de l'avant-scène un soffite construit avec des lampes spéciales qui concentrent sur la scène toute la lumière.

Tout le reste de l'éclairage sera également obtenu par des soffites. Pour supprimer les ombres qu'ils créent, on a prévu, en remplacement du réflexe du sol, un éclairage faisant indirectement l'effet de la rampe, mais répandant sur la scène une lumière diffuse qui n'éblouit pas l'acteur, ou éclatante lorsqu'il s'agit de mettre certains personnages en évidence.

La scène est très étroite : sept mètres du proscenium au panorama du fond. L'union de l'acteur et du public est parfaite; aussi, a-t-il été possible d'obtenir des effets inconnus jusqu'alors : Méphisto, dans la scène de l'église, a pu, tout en restant caché, faire entendre aux places les plus éloignées une voix de chuchotement, seule naturelle en ce cas; n'est-ce pas, en effet, une voix mystérieuse qui doit inspirer de l'angoisse à Marguerite, la voix de la tentation, du remords? On peut ajouter que les boiseries qui garnissent la salle et augmentent l'intensité du son, ont contribué à produire cet effet.

Les personnages entrent par les portes de l'avant-scène, ou par le fond; descendant ou montant suivant que le niveau supérieur du portique est plus ou moins élevé. On voit tout de suite qu'une certaine monotonie peut résulter de cette plantation immuable.

Toutefois certains décorateurs en ont tiré admirablement parti.

Citons la mise en scène de *Faust* par Fritz Erler.

Le Deutsche Theater de Berlin.

Nous ne pouvons parler de tous les théâtres allemands et des rénovateurs célèbres au delà du Rhin; nous mentionnerons le Deutsche Theater et son célèbre directeur, M. Max Reinhardt.

On connaît l'historique du théâtre, et la biographie de son directeur.

Max Reinhardt, engagé à vingt ans par Brahm au théâtre de Salzburg, se révéla tout de suite très grand artiste. A Berlin, ses idées originales devinrent vite célèbres ; il faisait partie d'une société, « die Brille », composée de comédiens qui se réunissaient dans une taverne pour composer des chansons. Cette société, devenue plus nombreuse, prit bientôt le nom de « Schall und Rauch » et construisit une salle ; on y représenta des danses grotesques, des parodies de Maeterlinck, Stefan George, etc., puis des satires sociales.

En 1901, se fonde le « Kleines Theater » qui combat pour les nouvelles théories. Reinhardt se consacre à ce théâtre ; dès 1903, il y joue *Asile de nuit*, de Gorki, dont le succès est immense. Toujours le même but : lutter contre le naturalisme, mettre la couleur, le décor au service du drame. Quatre victoires sont gagnées en un an : *Rausch*, *Salomé*, *Nachtasyl*, *Pelleas und Melisande.*

En 1905, enfin, il fonda « Das Deutsche Theater », auquel il annexa un petit théâtre intime de 300 places ; trois marches seules séparent les spectateurs de la scène ; de là encore le principe sauf de l'unité entre acteurs et spectateurs.

Les idées de Max Reinhardt : nous ne ferons que les résumer ; les réformateurs allemands acceptent tous les mêmes règles.

Pour Reinhardt, la pièce de théâtre n'a qu'une âme et qu'un sens : être du théâtre. Elle ne se laisse influencer dans son développement, ni par la littérature, ni par les spectateurs, esthètes ou philosophes. On ne saurait même dire qu'elle ait une « tendance spéciale » ; c'est pour elle-même qu'elle travaille, c'est vers elle-même qu'elle dirige son art et ses efforts. Dans la plupart des théâtres, on tient compte du rapport entre le talent de l'acteur et le rôle qu'il remplit ; de la distance ou du rapprochement des grandes lignes de sa personnalité aux grandes lignes d'un style. — Là, pas de genre, pas de style, pas de grandes lignes.

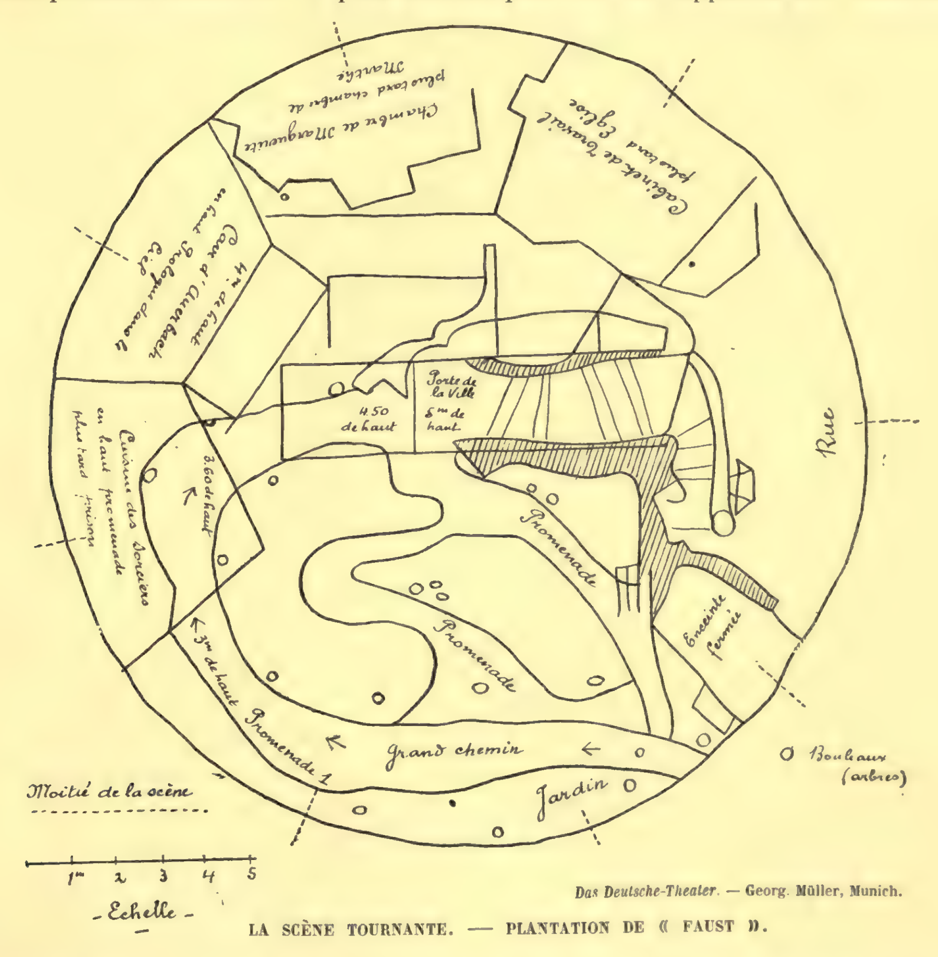
L'œuvre à créer ne doit se soumettre à rien, si ce n'est au théâtre ; il faut émanciper le théâtre, lui donner un but artistique, noble et pur.

Cette forme d'art n'aura pas d'organisation systématique, le théâtre ainsi compris devra s'adresser aux sens du spectateur, sans les fatiguer. Il convient de traiter les spectateurs comme des « bêtes de proie » : par des soins systématiques, par une nourriture riche et variée, il leur fait vivre une vie florissante, et, lorsque vient le moment où elles semblent repues, leur sage gardien sait, en diminuant les portions, les ramener à leur état normal.

Enfin : recherche des grandes formes, des contours qui enveloppent tout, des lignes

glissantes des pré-raphaélites ; créations ornementales, contrastes de lumières, hardiesses des coloris, emploi de tons bruns sur lesquels se détachent les autres couleurs.

Les perfectionnements les plus scientifiques ont été apportés au matériel



Das Deutsche-Theater. — Georg. Müller, Munich.

LA SCÈNE TOURNANTE. — PLANTATION DE « FAUST ».

théâtral, notamment la scène tournante et les dispositions les plus modernes d'éclairage.

EXPLICATIONS DE LA SCÈNE ROTATIVE POUR UNE REPRÉSENTATION DE « FAUST »

Pour pouvoir juger des avantages et des inconvénients qu'offre la scène tournante au régisseur de drames à transformations, il faudrait disposer d'un important matériel de reproductions variées et d'un grand nombre de plans.

Le plan ci-contre donnera cependant une idée assez précise de la complication du mécanisme, et des différentes ressources de ce système.

Dans l'installation de *Faust*, au Deutsche Theater, on utilise la scène tournante aussi bien dans sa partie supérieure que dans sa partie inférieure.

C'est ainsi que le prologue commence au ciel, sur une scène construite sur la voûte de la cave d'Auerbach, à 4 mètres au-dessus du plancher.

Pour la deuxième scène, on fait exécuter un quart de tour à la seconde scène tournante, et le cabinet de travail apparaît immédiatement.

En faisant exécuter un demi-tour à la scène, la « Promenade » se trouve ainsi devant la rampe.

La partie située devant la porte de la ville représente un terrain accidenté, montant dans la direction de la flèche indicatrice jusqu'à concurrence de 5 mètres (hauteur de la porte).

Derrière cette porte, se trouve (cachée aux yeux des spectateurs) une construction en fer (pouvant supporter environ 60 hommes) d'une hauteur de $6^{m},50$: hauteur de la cime de la montagne, où se passera la nuit de Walpurgis.

Dès qu'elle a atteint 3 mètres, cette construction comprend différents espaces creux (comme le montre le dessin) destinés à représenter la cuisine de la sorcière (plus tard la prison) et la cave d'Auerbach.

D'autre part, dans la scène de la route, on accède au haut de la construction en fer par des marches de pierres.

Avant le commencement de la représentation, on doit avoir préparé : le prologue dans le ciel — le cabinet de travail — la promenade — la chambre de Marguerite — l'enceinte fermée.

Au premier entr'acte, le jardin prend la place de la promenade — la prison remplace la cuisine — l'église se substitue au cabinet de travail et la chambre de Marthe à celle de Marguerite.

Il ne reste plus, pour le deuxième acte, qu'à faire disparaître les décors de la route, de la chambre de Marguerite — de l'église — de l'enceinte fermée — et qu'à compléter par des rochers artificiels, des arbres, le terrain préparé pour la nuit de Walpurgis.



Cliché Féodor.

« L'OISEAU BLEU ». MYTYL ET TYLTYL. — (THÉATRE D'ART DE MOSCOU.)

Le Théâtre Russe[1]

LE THÉATRE STOUDIA. — LE THÉATRE KOMISSARJEVSKAÏA. — LE THÉATRE D'ART DE MOSCOU

Les idées de MM. Meyerkhold et Stanislavsky.

En 1905, devait s'ouvrir à Moscou un nouveau théâtre, dénommé par avance le *théâtre Stoudia*. Pendant près de six mois, dans l'atelier des maquettes du théâtre d'Art, les régisseurs, les acteurs, les musiciens, réunis par MM. S. Stanislavsky et Meyerkhold, travaillèrent sans arrêt. Malheureusement, il ne fut pas donné au public d'apprécier les résultats qu'ils obtinrent.

1. MEYERKHOLD. *Contribution à l'histoire et à la technique du Théâtre.*
L'art et la vie. Korniloff et Cie, Moscou.
GORNFELD, F. BATIOUCHKOV, JORDANSKY, articles divers.

Le *théâtre Stoudia* joua néanmoins un grand rôle dans l'histoire du théâtre russe. Toutes les innovations scéniques, toutes les réformes, si audacieuses en apparence, que tentèrent les théâtres russes, s'inspirèrent de cette tentative, vraiment nouvelle, que ne connaissent, hélas! que fort peu de privilégiés.



« L'OISEAU BLEU. » L'EAU. — RÉALISATION DU THÉATRE D'ART.

Dès la première réunion des réformateurs, on s'accorda sur ce que les formes de l'art théâtral contemporain étaient depuis longtemps démodées, que le spectateur exigeait une nouvelle technique, qu'il fallait « évoluer » en abandonnant, malgré ses succès, l'art réaliste. — C'est l'opinion générale en Europe, nous l'avons vu! — D'autres pièces demandent d'autres moyens.

Afin de rechercher minutieusement les transformations à apporter dans la technique de la scène, les organisateurs s'adonnèrent à une étude détaillée des maquettes (miniatures de carton, représentant décors et accessoires, spécialement construites par les artistes). On disposait des maquettes de pièces très diverses, telles que : *les Bojatyr*, de Polevoi ; *la Neige*, de Pchebychevsky ; *le Collègue Crampton*, de Bachilde ; *la Fête de Concorde*, de Hauptman ; *le Sphynx*, de Tettmayer; *les Sept Princesses*, de Maeterlinck ; *la Femme à la fenêtre*, de Hoffmansthal. Les régisseurs travaillaient en collaboration avec les peintres décorateurs.

Le régisseur fournissait le plan et les dessins d'ensemble auxquels le peintre donnait l'harmonie des couleurs. On fit ainsi une série d'esquisses. Un croquis au fusain,

schématisant le mouvement des lignes, œuvre du régisseur; une esquisse des décors, en couleurs, œuvre du décorateur. C'était amplement suffisant pour passer à l'aménagement de la scène, sans avoir besoin de construire et d'étudier des maquettes.

Du travail compliqué et ennuyeux des petits décors en carton, on ne retirera qu'un enseignement : s'il était si compliqué, la scène l'était bien davantage.

« Ayant en main les maquettes, nous tenions le théâtre contemporain. Nous voulions les brûler et les piétiner; c'est que nous nous préparions déjà à brûler et à piétiner les traditions surannées du théâtre naturaliste », ont écrit les rénovateurs.



« L'OISEAU BLEU ». L'EAU. — DESSIN DE V.-E. EGOROF.

La synthétisation, la simplification furent inaugurées pour la mise en scène de *Crampton*. Le premier acte se passait dans un atelier de peintre. Au lieu de représenter dans tous ses détails un atelier, le décor n'en figurait que les traits essentiels. Une grande toile, cachant le milieu de la scène, attirait l'attention du spectateur; mais pour qu'un tableau aussi grand ne l'intéressât par son sujet, un coin seulement était achevé; le reste tracé au fusain d'une main négligente. Le bord de la fenêtre supérieure révélait un pan de ciel bleu; une échelle, une grande table, des études jetées en désordre çà et là. C'était tout.

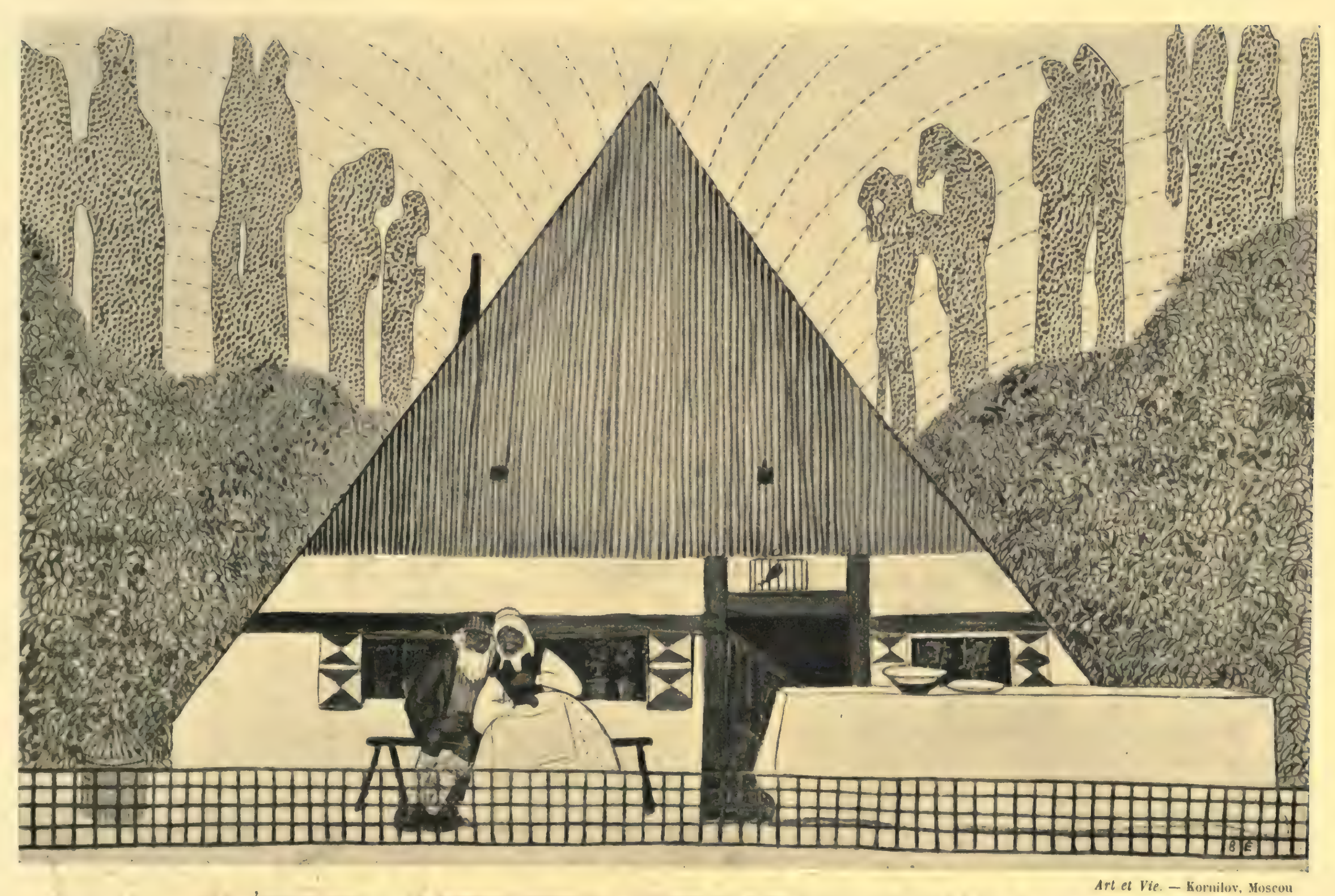
Une des grandes préoccupations des metteurs en scène fut, en outre, le style.

Ce n'est pas la reproduction exacte du style d'une époque ou d'un phénomène donné que fait le photographe. A la conception du style, s'associent indissolublement les circonstances, les généralisations et le symbole. « Styliser » une époque ou un phénomène,



Dover street studios.

« L'OISEAU BLEU ». LE PAYS DU SOUVENIR. — DÉCOR D'UNE REPRÉSENTATION A LONDRES.



Art et Vie. — Kornilov, Moscou

« L'OISEAU BLEU »: LE PAYS DU SOUVENIR. — DÉCOR DE V.-E. EGOROF. THÉATRE D'ART DE MOSCOU.

N. B. — *Ces deux reproductions de décor ont été juxtaposées afin que le lecteur puisse comparer les deux conceptions artistiques anglaise et russe, et apprécier la qualité d'art exceptionnelle de la conception russe.*

signifie donc extérioriser par tous les moyens d'expression la synthèse intime d'une époque ou d'un fait, reproduire les côtés cachés de leur caractère.

Le peintre Oulianov se consacra à ce travail à propos d'une pièce de Hauptmann.



Art et Vie. — Kornilov, Moscou.

« L'OISEAU BLEU ». LE PAIN. — EGOROF.

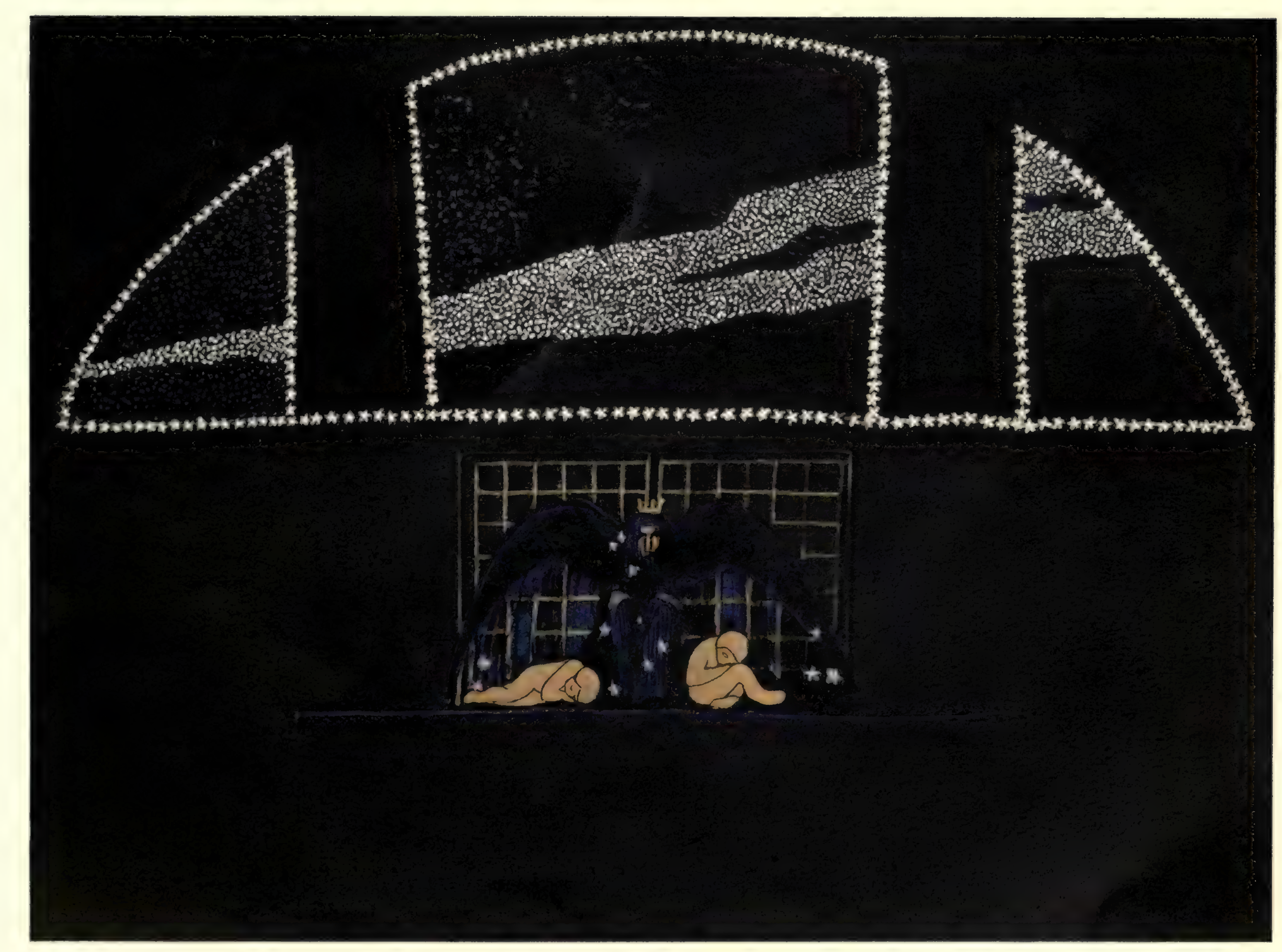
Le troisième tableau était le plus intéressant. Sensation d'oisiveté et d'espièglerie. Une série de bosquets, sous un ciel bleu, moutonné de légers nuages. La ligne d'horizon est une barrière de roses. Les crinolines, les perruques blanches, les costumes combinent leurs couleurs avec la décoration, afin de créer un ensemble nacré, harmonieux. Le rideau se lève; la princesse et les dames de la cour brodent, dans les bosquets; elles brodent, avec ensemble, les gestes rythmés, un même ruban large. Les mouvements, les gestes, les mots, les décors, les vêtements vibrent du même rythme musical.

Ainsi le théâtre « Stoudia » rompait résolument avec la coutume admise. Il devait être un théâtre de recherche. Un bureau littéraire, composé des meilleurs écrivains, de jeunes tendances, était formé.

Malheureusement l'entreprise échoua. On se rappelle les tristes événements de 1905.

Inachevée, peu connue, l'œuvre faite eut pourtant une portée considérable.

En préparant *la Comédie de l'amour* (Ibsen), on avait étudié les procédés de synthèses



L'OISEAU BLEU AU THÉATRE D'ART DE MOSCOU. — LE PALAIS DE LA NUIT.

dramatiques. Les répétitions de *la Mort de Tintagiles* avaient appris à disposer les personnages, sur la scène, comme ils le seraient sur des fresques et des bas-reliefs; la même pièce suggéra d'accompagner le dialogue intérieur par la musique et la mimique plastique, elle permit encore d'apprécier la valeur des intonations *mystiques*, remplaçant les intonations *logiques*.

D'autres pièces enseignèrent la décoration sobre, qui ne met en scène que l'essentiel, et montrèrent la différence existant entre la reproduction du style et la stylisation des effets de scène. L'expérience avait donc été fructueuse.



Art et Vie. — Kornilov, Moscou.

« L'OISEAU BLEU ». LE FEU. — EGOROF.

Ces jeunes réformateurs partent en guerre contre le théâtre naturaliste où l'on cherche à reproduire exactement la réalité.

Tout dans la limite du possible doit être véritable : plafonds, tables, ustensiles et accessoires! Rien ne peut être oublié! Il faut que le spectateur découvre, s'il prend la peine de le chercher, le moindre détail qu'il trouverait dans la réalité. Afin d'y arriver, il se fait « que l'artiste crée en collaboration étroite avec le menuisier, le charpentier, etc. ». Pour les pièces historiques, on s'inspire des photographies de musée, afin d'obtenir la plus parfaite exactitude!

Comme si des reproductions de scènes de vie pouvaient traduire seules un sentiment, une lutte, un état psychologique!

Toujours dans le but d'être vrais, les acteurs sont grimés d'une façon caractéristique et voyante. Les visages sont rendus, avec une exactitude photographique, comme si eux seuls caractérisaient les hommes, comme si la mimique du visage seule extériorise sa pensée, ses émotions. En vertu de cette croyance traditionnelle, la plastique est



Dover street studios.

« L'OISEAU BLEU ». LE CIMETIÈRE. — DÉCOR D'UNE REPRÉSENTATION A LONDRES.



Art et Vie. — Kornilov, Moscou.

« L'OISEAU BLEU ». LE CIMETIÈRE. — DÉCOR DE V.-E. EGOROF. THÉATRE D'ART DE MOSCOU.

complètement négligée. L'erreur principale est de croire la *rudesse* nécessaire pour la *clarté* d'un dessin ou d'un caractère.

Les figures de cire, malgré que l'imitation de la nature atteigne ici le plus haut degré, ne produisent pas d'impression esthétique. Elles ne peuvent pas être considérées comme des œuvres d'art, parce qu'elles ne donnent rien à la fantaisie du spectateur.



« L'OISEAU BLEU ». LE CHAT. — DESSIN DE V.-E. EGOROF.

Les acteurs ont ainsi un jeu défini. Ne pas achever, procéder par allusion, est donc inadmissible au théâtre naturaliste; il s'ensuit que fréquemment le jeu se prolonge alors qu'il n'est plus nécessaire à l'intelligence du spectacle ni à son effet.

A ce double point de vue, les résultats sont franchement mauvais, car le spectateur a besoin d'exercer son imagination; ne rien lui abandonner, c'est ôter au théâtre une partie de son attrait.

Rappelons-nous ces deux paroles :

« L'œuvre d'art n'a d'influence que par la fantaisie. Elle doit constamment l'éveiller, dit Schopenhauer. Ou, tout montrer, tout préciser, c'est empêcher la fantaisie d'éclore. »

« On peut ne pas achever beaucoup de choses; le spectateur les achèvera lui-même, et parfois son illusion en sera augmentée; en revanche dire quelque chose de trop, c'est bousculer une statue faite de petits morceaux et la briser, c'est enlever la lampe et la lanterne magique. » (Tolstoï).

La fantaisie du spectateur, si elle était encouragée, affinerait toute une sensibilité. Et ce qui est vrai, pour la scène, est vrai aussi pour la psychologie au théâtre; c'est le désir d'être complet et réel qui inspire les longues conver-

sations scéniques dont une grande partie est fastidieuse, fatigante, et fait parfois ressembler le drame à une vague conférence parlée.

Le public ne peut, en résumé, ni satisfaire ses besoins d'imagination visuelle, ni satisfaire sa curiosité et son imagination en ce qui concerne la psychologie.

Il résulte de cette méthode qu'une pièce naturaliste est une série ininterrompue de petites scènes différentes minutieusement analysées, et que le spectateur ne peut que voir séparément.



« L'OISEAU BLEU ». LE CHAT. — RÉALISATION DU THÉATRE D'ART.

Le régisseur, s'intéressant aux fragments d'une pièce, cesse d'avoir en vue le vaste tableau que tous les fragments devraient constituer. Une scène « caractéristique » permet-elle à sa fantaisie de se donner libre cours, il la travaille, la soigne, si bien qu'elle rompra fatalement l'harmonie d'ensemble.

Une chose encore, que l'on oublie souvent, est la cherté du *temps* sur la scène. Si un tableau, destiné, selon le plan de l'auteur, à ne donner qu'une image fugitive, reste trop longtemps sous les yeux du spectateur, il gâte l'effet de la scène suivante, laquelle était peut-être capitale. Le spectateur, fatigué d'avoir concentré son attention sur un fragment d'ordre secondaire, est lassé. Le tableau avait un cadre trop criard.

M. Meyerkhold a rappelé dans une de ses très intéressantes études les railleries de la jeune école contre l'école réaliste réactionnaire.

Ibsen devait, de l'avis des régisseurs, être *expliqué* au public! Il fallait trouver le moyen d'animer n'importe comment des dialogues *ennuyeux* : par un repas, par la préparation d'un repas, ou l'arrangement d'une chambre! « Dans *Hedda Gabler*, s'écrie l'un, pendant la conversation de Tessuman et de Tante Julie, on servait le déjeuner. J'ai bien retenu comment mangeait l'acteur personnifiant Tessuman, mais involontairement je n'ai pu entendre l'exposition de la pièce ».

Le théâtre réaliste en arrive à « l'absurde parce qu'il veut mettre en scène « le quatrième mur! », dit l'autre.



« L'OISEAU BLEU ». LE CHIEN. — DESSIN DE V.-E. EGOROF.

La scène est devenue une sorte de magasin d'articles de musée, une succursale de fabrique, annonce un troisième!

Et l'on ne s'aperçoit pas que changer et bouleverser des scènes est insuffisant; il faut remonter au principe même du théâtre naturaliste.

L'absurde est de mêler le vrai au faux; les arbres, les meubles, les ustensiles vrais, sous un ciel de toile et devant un horizon peint. Ainsi de suite. Entre ces extrêmes, quelque bonne que soit la peinture, point d'harmonie possible. Sous un ciel de toile, la verdure vivante étonne et choque; il ne peut en être autrement.

Selon M. Valère Brussov, tout le théâtre européen est sur une mauvaise voie. Vouloir copier la vie, et obliger les acteurs à gesticuler et à soupirer d'une façon spéciale, cela afin d'être « exact »; mettre en scène, pour imiter une chambre authentique, les trois murs d'un pavillon, c'est créer des conventions artistiques, insensées, oiseuses, au lieu de recourir purement et simplement au théâtre conventionnel. « Les statues de marbre et de bronze sont incolores, voilà qui est convenu. La gravure sur laquelle les feuilles sont noires et le ciel bleu, procure pourtant une véritable jouissance esthétique. Partout où il y a art, il y a conventions. »

Il est temps que le théâtre cesse de falsifier la réalité. Un nuage sur un tableau est plat, immobile, ne change ni de forme ni de couleur, mais il y a en lui quelque chose

qui nous donne la sensation de voir vraiment un nuage dans la nue. La scène doit donner tout ce qui peut aider le spectateur à reconstituer dans son imagination l'installation exigée par la fable de la pièce.



« L'OISEAU BLEU ». LE CHIEN. — RÉALISATION DU THÉATRE D'ART.

On lira avec curiosité quelques détails sur l'originale méthode de travail inaugurée au théâtre Stoudia pour l'étude de la pièce de Maeterlinck : *La Mort de Tintagiles.*

Le théâtre dévoile toujours le désaccord secret existant entre ses créateurs. Auteurs, régisseurs, acteurs, musiciens, ne s'unissent jamais pour donner l'œuvre collective rêvée. Ces répétitions ont fait constater qu'il pouvait ne pas en être ainsi, mais cela dans certaines conditions seulement. L'étude de la pièce fut commencée en commun, on l'aborda par des lectures, des vers et des passages de Maeterlinck apparentées par le sentiment à la pièce à étudier, cette dernière ne devrait être vue que lorsque la *manière* de Maeterlinck et ses procédés seraient devenus familiers.

Chaque acteur, à son tour, lit quelques vers ou passages, cherchant à l'exprimer. L'auditoire critique, remarque, dirige. « Toute l'attention se concentre pour trouver des couleurs, où l'auteur *vibre*, dit M. Meyerkhold. Lorsque le résultat semble atteint, l'auditoire passe à l'étude des caractéristiques du style de l'auteur. »

Le théâtre de Maeterlinck, théâtre de mystère parlé à voix basse et simplement, exigeait aussi une revision détaillée des plus petits procédés. Acteur et régisseur arrivèrent à ces résultats.

Dans le domaine de la diction, il fallait :

1° Une note de parole *froide*, délivrée du trémolo et des tons pleurards.

2° Le mot doit tomber nettement, « comme un goutte d'eau au fond d'un puits »; chaque mot a un *appui*.

3° L'émoi mystique, ordinairement rendu par des cris et des gestes appropriés, s'exprime par les yeux, les lèvres, le ton de la voix, — il est intérieur.

4° Le tragique des émotions intimes des âmes est étroitement lié avec la vie même de la *forme* créée par l'auteur.

5° Jamais de conversations pressées, rapides. Le tragique est grandiose, point énervé.

6° Le tragique doit savoir être souriant.

Dans le domaine de la plastique :

1° La phrase musicale est insuffisante à exprimer l'émotion vraie ; elle est complétée par le *mouvement plastique*. Dans le théâtre naturaliste la plastique correspond aux paroles ; la nouvelle plastique n'y correspond pas. Elle n'accompagne pas le mot prononcé; elle trahit l'émotion intime.

2° Les tableaux de Maeterlinck sont archaïques. Ils représentent des icônes ; les décorateurs doivent ne pas l'oublier.

M. Viatcheslav Yvanov proposa, pour le nouveau théâtre, un répertoire très large où rien, nous semble-t-il, n'était oublié. Il comprenait :

Le *drame symbolique*; la *tragédie héroïque et mystique*; le *mystère* (se rapprochant du mystère moyenâgeux); la *comédie*.

Une des caractéristiques était le respect qu'on portait au comédien :

L'artiste, étant un créateur, ne peut être que libre.

La technique est simplifiée pour ne pas gêner l'acteur et l'empêcher de réaliser une création personnelle. Le régisseur indique à l'artiste la voie à suivre ; il ne le dirige pas. « Il est le lien unissant l'âme de l'auteur et l'âme de l'artiste ». Et, de même que l'acteur est libre vis-à-vis du régisseur, le régisseur est envisagé par le théâtre conventionnel comme un praticien créateur de l'œuvre. Il l'achève.

Il ne doit jamais oublier qu'il a devant lui un acteur qui joue; celui-ci tient compte à tout moment du public qui le voit. Le nouveau théâtre rejette l'*illu-*

L'OISEAU BLEU AU THÉATRE D'ART DE MOSCOU. — DEVANT LA MAISON.

sion proprement dite, et ne recherche pas la diversité des mises en scène.

Il cherche à renouveler le théâtre antique.

Un théâtre dont la direction s'inspire des principes du théâtre Stoudia, et qui porte le nom de sa fondatrice, la célèbre tragédienne Komissarjevskaïa — aujourd'hui défunte — fut dirigé par M. Meyerkhold jusqu'à la fin de l'année 1909. Ce théâtre voulait présenter au public des œuvres intéressantes et neuves, surtout au point de vue du travail de technique et de mise en scène. La révolte contre le naturalisme en est encore l'idée dominante, et règle la mise en scène. Il n'y cherche pas la variété, mais tend à disposer de l'harmonie des lignes, de la disposition des groupes et du coloris des costumes, et sa sobriété de gestes donne plus d'impression de mouvement que les excès du théâtre naturaliste.

Le mouvement scénique ne se manifeste pas par le mouvement proprement dit, mais par la distribution des lignes et des couleurs, — et aussi par la façon dont s'harmonisent lignes et couleurs.

Ce si curieux théâtre a été capable de réaliser dans toutes ses diversités un répertoire comprenant *les Marionnettes*, de M. Bloch ; *la Vie d'un homme*, de L. Andréieff; les tragédies de Maeterlinck (*la Sœur Béatrice*, *Pelléas et Melisande*, etc.), avec *les Pastorales* de Kouzmine, et *les Mystères* de Remisov ; *le Don des sages abeilles*, de Sologoub ; et combien d'autres œuvres, choisies parmi les plus belles de la littérature contemporaine russe.

En 1898, MM. Stanislavsky, Meyerkhold et Nemirovitch Dantchenko fondèrent le théâtre d'art de Moscou.

La devise était : *tout prendre de l'âme humaine* ; leur ambition de réaliser le théâtre psychologique ; mais, chose curieuse, avec une atmosphère scénique très naturaliste. Toute la partie *jeu*, traitée symboliquement (dans le sens que les Russes donnent à ce mot, c'est-à-dire simplification, synthétisation, etc.) ; toute la partie *accessoire* traitée d'une façon naturaliste avec le soin le plus minutieux.

Par exemple, dans *les Aveugles* de Maeterlinck, des recherches de diction, de voix, de jeu, dont nous avons déjà parlé plus haut, et d'autre part le choc des vagues, le bruit d'oiseaux, le retentissement des pas, le vent de la mer, l'impression du calme matinal étaient d'une exécution merveilleuse.

« Nous avions deux principes, a dit M. Meyerkhold : 1° l'état d'âme, pour être rendu avec exactitude, doit être affranchi des contingences et du hasard : 2° l'acteur doit rigoureusement observer l'économie de ses forces, obtenir le maximum d'effet avec le minimum d'effort. »

De ces principes découlent les procédés fondamentaux du nouveau théâtre : *non-historisme*, stylisation, immobilité.

M. Jordansky, qui prônait l'individualisme sur la scène, disait à son tour:



DÉCOR POUR « LA VIE D'UN HOMME », D'ANDRÉIEFF.

Pénétrer la personnalité humaine, rendre les vibrations les plus subtiles, cela demandait de nouveaux procédés, de nouveaux moyens d'expression.

On ne cherche pas à montrer l'homme devant les choses de la vie; on voudrait saisir l'essentiel de son état d'âme. Dès lors le jeu, la mise en scène, tous les accessoires seront en harmonie avec cet *essentiel* que rien ne doit gêner.

Les silhouettes constituent un *aspect*; l'ambiance a pour mission de leur donner un relief. La permanence des caractères de chaque individualité exige à son tour une sorte de permanence des attitudes, des gestes, impose des *immobilités* indispensables pour produire la vie intérieure.

Certes *Jules César* fut joué avec un certain *naturalisme historique* nécessaire. Mais on s'occupait moins du vêtement et plus de l'âme humaine. Au lieu de l'aspect extérieur des hommes qui vécurent autour de César, c'était leurs âmes qu'on voulait pénétrer et montrer.

Ce qui avait été tenté et réussi d'abord pour Tchekov, MM. Stanislavski et Dantchenko essayèrent de le faire pour Ibsen et Hauptman, en simplifiant la décoration, en faisant de chaque œuvre une sorte de symphonie, c'est-à-dire en harmonisant toutes ses parties. La transition s'opéra facilement, grâce à la pièce de Hauptman, *les Solitaires*, très voisine de celles de Tchekhov.

Par la suite, des résultats remarquables furent obtenus avec les œuvres d'Ibsen, auquel le théâtre d'Art ne cesse de revenir.

Durant ces dix ans (de 1898 à 1908), 16 pièces (8 d'Ibsen, 5 de Tchekhov, 3 de Hauptman) ont tenu l'affiche pour plus de la moitié des 1732 représentations organisées. Vers la cinquième saison seulement, un écrivain célèbre se révéla dramaturge et vint ajouter son nom aux trois autres : Maxime Gorki, dont la pièce *les Bas Fonds* obtint un immense succès.

L'année dernière, la mise en scène de *l'Oiseau bleu* fut très remarquée.

L'enchantement du spectacle, raconte un éminent critique, commença dès le lever du rideau.

Une chambre modeste chez des paysans belges, où deux enfants sont couchés et dorment. Des visions étincelantes leur apparaissant de l'autre côté de la route, devant la maison, éclairent tout à coup la pièce. Le plafond, les murs, les meubles, les objets disparaissent en un clin d'œil, et des milliers de lueurs produisent un effet fantastique. Les décors sont à jour et percés d'une quantité innombrable d'ouvertures d'où jaillit en masse la lumière. Ce débordement de lumière se déverse en tourbillons et crée une impression de lanterne magique. La nappe lumineuse frappe en plein les enfants, jaillit du feu dans le poêle, sort de la pâte du pétrin, anime le pain de sucre, éclaire le chien, le chat, le robinet dont elle fait jaillir l'eau.

Ici la lumière crée une mise en scène fantastique qui dissimule les moyens de réalisation.

Je contemple, l'œil charmé, tandis qu'en moi, mon âme jalouse proteste.

Magnifique, sombre, poétique, la forêt du pays des souvenirs.... Et tout à coup cette forêt se couvre de brouillard, des tableaux mystérieux surgissent sur la gaze lumineuse : la petite maison, et sur le seuil le grand-père et la grand'mère morte. Sont-ils peints sur

la toile? sont-ils vivants? Il est difficile de le dire. Tout est tenu en des tons si tendres. Ils se meuvent. Ils parlent. Ils vivent. Puis de nouveau, tout pâlit et la maisonnette disparaît; à sa place revient la forêt inaccessible.

Le royaume des ténèbres. La voie lactée obscurcit les étoiles rayonnant de mille feux. Tout est enveloppé dans le manteau de velours des ténèbres. Tout est mystérieux. Tout paraît et disparaît dans le brouillard.

« Venez en Russie avec moi, dit Gordon Craig, dans un de ses dialogues du *Mask*, et je vous montrerai un théâtre qui vous enchantera » : le Théâtre Constan. Ce qui fait la supériorité de M. Stanislavsky, c'est que tout en usant des anciens procédés (les acteurs se fardent, les décors sont peints sur un canevas et montés, la rampe existe encore), il les emploie avec goût, avec art; qu'il connaît à fond les secrets des matériaux scéniques. Tous ceux qui font partie du théâtre aiment passionnément leur art, sont formés dans une école. Ainsi se trouve réunie une armée admirable et permanente de collaborateurs dans tous les services.

» Par le soin qu'ils apportent à rechercher le moindre détail de mise en scène, un clair de lune, un bruit de porte, le clapotement de la pluie, ils arrivent à des mises en scène admirables. Telle est celle, très célèbre, de *l'Oiseau bleu*, de Maurice Maeterlinck. »

Cette perfection technique, comment l'acquièrent-ils? G. Craig, qui les a vus travailler de près et doit monter cette année, à Moscou, l'*Hamlet*, pour lequel il a fait de si belles études, nous le dit :

Ils ont le goût de l'étude et des expériences. Leur théâtre est leur école permanente. Ils vivent au théâtre toute l'année, toute la journée. En Angleterre, entrez dans un théâtre en dehors des heures commandées de répétition, vous trouverez des menuisiers, un administrateur, parfois le directeur. Au contraire, là-bas le théâtre sera toujours plein d'artistes qui travaillent : les jeunes seront là, à toute répétition, non pas pour rire et s'amuser, mais pour écouter, épier les moindres paroles du régisseur ou de leurs aînés.

Tout le monde étudie, depuis les directeurs jusqu'aux moindres artistes qui sont des étudiants de l'Université. Ces étudiants font un stage d'un an avant de se présenter à l'école. Ainsi, une centaine d'étudiants, ayant des connaissances variées, scientifiques et artistiques, forment un ensemble de figuration remarquable.



The Mask. Arena Goldoni, Florence.

G. CRAIG. — DESSIN DE RIDEAU DE FOND POUR « THE PAGE ».

Les idées de M. Edward Gordon Craig

M. Edward Gordon Craig est l'un des plus grands novateurs de notre époque. Fils de l'illustre actrice Ellen Terry, il fréquente, dès ses premières années, les premiers comédiens de l'Angleterre et le célèbre Irving. Pendant neuf ans, il joue sur les premiers théâtres du monde. Puis il est frappé par les imperfections de la mise en scène, les conditions déplorables dans lesquelles les théâtres sont exploités.

Laissez-moi faire une liste approximative du personnel d'un théâtre et je vous dirai combien il y a de cordons bleus et de gâte-sauce! D'abord, le propriétaire, le locataire de la salle, le directeur, trois ou quatre hommes d'affaire, les artistes vedettes, les autres artistes, un monsieur qui dessine les décors, un autre les costumes, un troisième qui s'occupe de la lumière, un quatrième de la machinerie, etc....

Comment faire un travail d'art!

1. Edward Gordon Craig. *The Art of the Theatre.* T. N. Foulis, London 1905.
The Mask. Arena Goldoni, Florence.
Deutsche Kunst und Dekoration. Jahrg. 1904-1905, Juli. Alex. Koch, Darmstadt.

Une seule direction s'impose, un seul avis, un seul cerveau.

Il n'y a plus d'artistes dans les théâtres, il n'y a que des hommes d'affaires.

On a vu des peintres célèbres faire des décors et n'obtenir aucun résultat, parce que le régisseur entravait leurs plans artistiques.

Un régisseur cultivé, mais non artiste, est aussi inutile dans un théâtre qu'un bourreau dans un hôpital. Il veut que l'artiste se contente des rapports de hauteur et de surface qu'il détermine lui-même !

Pour faire représenter *un port* par exemple, il veut montrer dans un espace ridiculement restreint : rochers, bateaux, cité, maisons, pont de débarquement. L'acteur doit jouer au milieu de tout cela. Un personnage doit s'embarquer, un autre doit se trouver sur le rocher. Ce tableau sera forcément irréel, si l'on pense à l'invraisemblable rapport des grandeurs qu'il faut donner pour que toutes choses prennent place sur la scène.

Dans *le Vaisseau fantôme*, l'escalier arrive à mi-hauteur du bateau placé derrière. La cité se trouve à cinquante centimètres au-dessus du toit des maisons. La pointe des montagnes a la même hauteur que les mâts des bateaux.

Craig répudie à son tour le naturalisme : « Pas de réalisme : mais du style ».

Dans la hâte de produire, d'être commerçant, un théâtre perd tout souci de l'art, de la beauté.

Le directeur demande une forêt : le machiniste lui apporte sa forêt, arbre par arbre. Voilà notre homme ravi. Il s'enflamme. Il court par la ville avec ses manchettes et son col de celluloïd et s'écrie : « Venez, venez voir ma mise en scène. Jamais vous n'aurez vu un décor pareil ! La nature ne peut faire mieux. » Ses amis répondent « oui » sans en penser un mot.

Le directeur dit ensuite à ses acteurs : « Marchez dans cette forêt comme des êtres ordinaires; soyez naturels. » Il applaudit l'artiste qui tombe d'une chaise, butte contre un tapis, s'écriant : « C'est merveilleux de naturel ! » A Londres, lorsqu'un directeur a besoin de soldats, il demande des hommes à un régiment et leur donne un costume de l'époque; jamais l'idée ne lui viendrait de dresser son personnel de figurants. Pourquoi chercher mieux qu'un vrai soldat !

Ce réalisme est l'antipode de l'art. L'artiste ne doit copier ni les défauts, ni les tares de la nature. Le réalisme conduit au comique, au music-hall, à l'anarchie. Caliban chasse Ariel.

Ce qui manque actuellement au théâtre, c'est la forme, sans laquelle il n'y a

pas de beauté. On n'obtient cette forme qu'en se soumettant à des rythmes, à des lois.

« Pour moi, dit-il, il n'y a qu'un moyen de sauver le théâtre de lui-même,



Craig. *The Art of the theater.* — T. N. Foulis.

DESSIN DE G. CRAIG POUR UNE PIÈCE DE SHAKESPEARE.

c'est de déplacer l'art du théâtre, de le mettre en sûreté pour un certain temps, dans une université, une chapelle, et d'attendre. »

Aussi une école sera fondée :

Voici le plan que nous allons mettre à exécution : Nous construirons, à l'aide de capitaux fournis par tous les « amis » du théâtre, réunis en « Société », une École, munie de tout ce qui est nécessaire à la scène, et deux théâtres, dont un en plein air. Ces deux scènes, ouverte et fermée, seront utiles pour nos expériences ; et sur l'une ou sur l'autre, quelquefois sur les deux, toutes les théories seront expérimentées. Les résultats de ces expériences : notes, dessins, photographies, documents phonographiques, cinématographiques, ne seront pas publiés, et ne serviront qu'aux membres de l'École. Nous aurons des instruments pour étudier le son et la lumière en même temps que pour les produire artificiellement. Nous en aurons d'autres pour étudier le mouvement. Il y aura aussi une imprimerie, tous les outils du charpentier, une bibliothèque complète. Nous ferons des expériences dans nos théâtres absolument comme le chirurgien expérimente dans la salle d'autopsie. Notre École nous permettra d'étudier les trois sources naturelles de l'art : le son, la lumière, le mouvement, c'est-à-dire : la voix, la scène, l'action.

Le directeur de théâtre doit être au théâtre ce qu'est le chef d'orchestre : tout doit dépendre de son coup de baguette.

A la lecture d'une pièce il voit le mouvement, le rythme, les tons, les couleurs. Il doit commencer par faire les décors et les costumes. Puis il distribue les rôles aux artistes, qui apprennent le texte avant qu'une seule répétition ait eu lieu. « Ceci n'est pas toujours observé, dit Craig, et mis en pratique, mais le directeur modèle que je décris le fera. » Ensuite il s'occupera de l'éclairage pour créer un lien harmonieux entre le costume, le décor et le poème. Il ne cherchera pas à reproduire la nature, mais à l'interpréter.

Il mettra en relief les personnages principaux. Ceux-ci seront en harmonie avec la pièce plus encore qu'avec leurs propres pensées qui sont souvent opposées à la pièce même.

Craig possède, en même temps qu'un sens pratique qui sait compter avec les exigences de la scène (minutie des détails de costume), une fantaisie imaginative exceptionnelle. D'une simple feuille de papier, il fait sortir de féeriques richesses décoratives et ornementales. La façon dont il représente une rue, un paysage, toute une scène a un charme auquel personne ne reste insensible.

La précieuse Revue, *The Mask*, dirigée si brillamment par M. John Semar, vulgarise prodigieusement les idées du maître.

A ses yeux, la valeur d'une œuvre théâtrale tient à la justesse des proportions, ou au rapport de grandeurs qu'il détermine à l'avance entre les hommes et leur



Craig. *The Art of the theater.* - T. N. Foulis.

DESSIN DE G. CRAIG POUR UNE PIÈCE DE SHAKESPEARE.

cadre, et qui demeure le même, indépendamment de l'éclairage et des mouvements.

Partant de ce principe, il a établi des mises en scènes synthétiques des plus intéressantes.

Ainsi, il se représente Hamlet comme une âme placée dans un espace froid et infini.

L'étroitesse oppressante des murs de la prison fournit à Gretchen le thème principal du dernier acte, dans la première partie de *Faust*. Ensuite il cherche un accord de couleurs qui, malgré les allées et venues sur la scène, doit rester beau, et s'harmoniser avec le poème : des tons sombres, lugubres, bruns, pourpres, noirs au fond, éclairés de lueurs tendres et gaies, puis les couleurs sombres viennent au premier plan, pénétrant la lumière. Et soudain, pour le dénouement tragique, l'harmonie devient au contraire pesante et lourde, et dans une expression douloureuse passe du ton majeur au mineur.

SUR « MACBETH »

Où la pièce se joue-t-elle ? Comment concevons-nous le lieu de l'action ? Je vois deux choses : Je vois un roc, et je vois le brouillard qui enveloppe sa cime. C'est-à-dire l'habitation de guerriers, un repaire de fantômes. L'humidité avec le temps rongera le roc, ces esprits chasseront les hommes. Placez un rocher et faites-le monter haut ; et cachez sa cime dans les brouillards. Vous aurez la reproduction exacte de ce que vous vous êtes imaginé.

Quelle sera la forme de ce rocher ? Rappelez-vous les lignes d'un rocher élevé ; indiquez-les, peu importe les détails de pierres. Ne craignez pas de la faire monter haut ; elle ne montera jamais trop. Sachez que sur un bout de papier vous pouvez représenter une ligne qui semble s'élever à des lieues dans les airs ; vous pouvez faire la même chose sur la scène, car tout est question de proportions. Quelles sont les indications que Shakespeare nous a données? Ne regardez pas la nature d'abord ; commencez par interroger le poète. Il y a deux tons, un pour le roc, l'homme, un pour le brouillard, le fantôme. N'ajoutez pas d'autre ton dans l'exécution de votre ensemble de dessins pour les décors, les costumes, la mise en scène. Modulez seulement dans les deux notes.

Mais le roc et le brouillard ne sont pas les seules choses à considérer. Il faut se rappeler qu'à la base de ce rocher fourmillent les forces terrestres étranges, et que dans le brouillard se dissimulent les esprits innombrables. Pour parler plus techniquement, vous avez à penser à 60 ou 70 figurants dont les mouvements doivent s'effectuer au bas de la scène, et à d'autres personnages qui ne peuvent pas être suspendus à des fils de fer, et qui cependant doivent être clairement séparés des êtres humains et plus matériels. — Il est donc indispensable de créer quelque part une ligne de démarcation, bien nette pour le spectateur. Voici comment vous arriverez : Signes et proportions ayant suggéré la substance rocheuse ; ton et couleur (une seule couleur) donneront l'apparence éthérée

au brouillard. Maintenant vous ramenez ce ton et cette couleur vers le bas, presque au niveau du sol ; mais il faut veiller à ce que vous ameniez ce ton et cette couleur sur un point éloigné de la substance rocheuse.

Vous voulez que je vous explique techniquement ce que je veux dire? Que votre roc



Deutsche Kunst und Dekoration. — Alex. Koch, Darmstadt.

G. CRAIG. — GROUPE DE DANSEUSES. « ACIS ET GALATHÉE ».

ne s'étende qu'à la moitié de la scène, qu'il soit un des côtés d'un groupe de rochers que de nombreux sentiers traversent, et laissez-les se réunir en une plate-forme prenant la moitié ou les trois-quarts de la scène.

Vous aurez là suffisamment de place pour tous les figurants de la pièce.

Ouvrez votre scène et toutes les autres parties; qu'il y ait un vide en dessous aussi bien qu'au-dessus, et dans ce vide faites tomber et disparaître votre brouillard ; et de là faites surgir les personnages que vous avez habillés et qui doivent figurer les esprits.

Je sais que vous n'êtes pas encore à l'aise, au sujet de ce rêve et de ce brouillard. Je sais que derrière la tête, vous avez le souvenir de ce qui doit venir ensuite plus tard dans la pièce, notamment plusieurs « intérieurs » ; mais ne vous inquiétez pas de cela. Rappelez-vous qu'un château est fait avec des matériaux pris dans une carrière. N'est-ce pas la même couleur pour commencer? et les grands coups de hache sur la pierre ne lui donnent-ils pas à chaque bloc un ton qui ressemble à ceux que produit la nature : pluie, gelée, foudre? Vous n'aurez donc qu'à trouver des variantes du même thème : le roc.... le brun; le brouillard.... le gris; grâce à ce moyen vous aurez conservé l'unité.

Votre succès dépendra de vos capacités à créer des variations sur ces deux thèmes. Mais rappelez-vous qu'il ne faut jamais vous écarter du thème principal de la pièce en cherchant des variations. Au moyen de votre scène vous pourrez déterminer les mouvements de vos auteurs, et vous devez être à même d'augmenter « l'impression » du nombre sans jamais augmenter ce nombre.

Vous pourrez suggérer à la scène tout ce qui existe, pluie, soleil, vent, neige, grêle, chaleur intense ; mais vous n'y arriverez jamais en cherchant à imiter réellement la nature.

Vous pouvez suggérer par le mouvement la traduction de toutes les passions, et les pensées d'un grand nombre de personnes, par le même moyen, aider l'acteur à rendre les émotions, les pensées du rôle qu'il a à jouer. Mais l'actualité, la précision des détails sera inutile.

Si vous voulez arriver à dessiner des costumes, ne vous inspirez pas des livres spéciaux. Laissez aller votre imagination. Habillez vos personnages suivant votre fantaisie. Vous commettrez des bourdes au début, peu importe.

Pour voir le costume des masses, qui est une des parties les plus importantes des études du dessinateur, gardez-vous, erreur commune, de considérer le costume des masses *individuellement*.



Adolphe Appia. *Die Musik und die Inscenierung.* — Bruckmann, München.

« WALKYRIE ». 3[e] ACTE.

Les idées de M. Adolphe Appia[1].

M. Ad. Appia, a écrit un très beau et très intéressant volume : *La Musique et la Mise en Scène.*

L'auteur commence par rappeler que dans toute œuvre d'art doit régner l'harmonie entre la conception de l'œuvre et sa réalisation ; que pour la peinture, la sculpture, la poésie, cette harmonie existe tout naturellement, puisque l'artiste réalise lui-même l'idée conçue, mais qu'il n'en est pas de même pour le drame.

L'auteur dramatique ne peut donner lui-même à son œuvre une forme définitive. La conception dramatique doit être transposée, d'abord pour acquérir une forme dramatique, ensuite pour se communiquer au public. Cette seconde trans-

1. Adolphe Appia. *Die Musik und die Inscenierung.* Verlagsanstalt F. Bruckmann, A. G. 1899, München. Adolphe Appia. Comment réformer notre mise en scène. *La Revue,* 1er juin 1904.

formation ne peut être accomplie par l'auteur même. Alors se pose le grave problème de la mise en scène.

La mise en scène est le procédé par lequel la conception dramatique est rendue visible aux spectateurs.

Pour s'incorporer au drame, la mise en scène doit se dégager, pour ainsi dire, de l'idée créatrice. Elle a pour but de nous donner une illusion scénique. Il faut exiger d'elle, non pas qu'elle nous trompe aux dépens de la vérité, mais qu'elle nous absorbe si profondément qu'elle semble véritablement nôtre.

L'erreur de nos théâtres est de créer l'illusion scénique au moyen d'objets inanimés, alors qu'elle nous est donnée par la présence corporelle de l'acteur.

C'est l'acteur surtout qui doit compter, tout ce qui l'entoure doit lui être subordonné.

Que venons-nous chercher au théâtre?

De la belle peinture, nous en avons ailleurs et pas découpée, heureusement; la photographie nous permet de parcourir le monde dans notre fauteuil; la littérature nous suggère les plus séduisants tableaux, et bien peu de gens sont assez déshérités pour ne pouvoir de temps en temps contempler un beau spectacle de la nature. Non; au théâtre, nous venons assister à une *action* dramatique; c'est la présence des personnages sur la scène qui motive cette action; sans les personnages il n'y a pas d'action.

L'acteur même ne peut cependant donner l'illusion exacte de la réalité. Il sert de trait d'union entre le théâtre et la mise en scène.

On peut dire que par l'art de la danse (exception faite bien entendu des ballets d'opéra), cet art qui nous représente la vie rythmique du corps humain, un milieu fictif est créé. L'évolution de la musique vers le drame peut se comparer à celle de la danse vers la pantomime. Toutes deux, dans leur développement spontané, veulent s'adresser à l'intelligence du spectateur et toutes deux se voient obligées à des concessions pour que l'intelligence puisse les saisir. La musique doit avoir recours à la parole, et la danse doit permettre au corps humain, par la pantomime, de reproduire les gestes. C'est par le « Wort-Ton-Drama » que l'acteur peut satisfaire aux doubles exigences de la vie intelligente et de la vie rythmique.

L'acteur, soit dans l'opéra, soit dans la « pièce parlée » est donc : « le facteur essentiel de la mise en scène ; c'est lui que nous venons voir, c'est de lui que

nous attendons l'émotion et c'est cette émotion que nous sommes venus chercher. Il s'agit donc à tout prix de fonder la mise en scène sur la présence de l'acteur, et pour le faire, de la débarrasser de tout ce qui est en contradiction avec cette présence. »

C'est de l'acteur qu'on s'occupera d'abord. Mais comment?

Voici par exemple le second acte de *Siegfried*. Comment représenter sur la scène une forêt? D'abord, entendons-nous sur ce point : est-ce une forêt avec des personnages, ou bien des personnages dans une forêt? — Nous sommes au théâtre pour assister à une action dramatique; il se passe donc quelque chose, dans cette forêt, qui ne peut évidemment pas être exprimée par la peinture. Voici donc le point de départ : un tel et un tel font ceci et cela, disent ceci et cela dans une forêt. Pour composer notre décor nous n'avons pas à chercher à voir une forêt, mais nous devons nous représenter minutieusement dans leur suite tous les faits qui se passent dans cette forêt. La connaissance parfaite de la partition est donc indispensable, et la vision qui inspirera le metteur en scène change ainsi complètement de nature : ses yeux doivent rester rivés aux personnages; s'il pense alors à la forêt, ce sera comme à une atmosphère spéciale autour et au-dessus des acteurs, — atmosphère qu'il ne peut saisir autrement que dans ses rapports avec les êtres vivants et mobiles dont il ne doit pas détourner les yeux. — Le tableau ne sera donc plus, à aucun stage de sa vision, un agencement de peinture inanimée, mais il sera toujours animé. La mise en scène devient ainsi la composition d'un tableau dans le temps; au lieu de partir d'une peinture commandée par n'importe qui à n'importe qui, pour réserver ensuite à l'acteur les mesquines installations que l'on sait, nous partons de l'acteur : c'est son jeu que nous voulons mettre artistement en valeur, prêts à tout sacrifier pour cela. Ce sera, Siegfried ici, Siegfried là, — et amais : l'arbre pour Siegfried, le chemin pour Siegfried. Je le répète, nous ne chercherons plus à donner l'illusion d'une forêt, mais bien l'illusion d'un homme dans l'atmosphère d'une forêt; la réalité, ici, c'est l'homme, à côté duquel aucune autre illusion n'a cours. Tout ce que cet homme touche doit lui être destiné, — tout le reste doit concourir à créer autour de lui l'atmosphère indiquée, — et si nous quittons un instant Siegfried de vue et levons les yeux, le tableau scénique n'a plus d'illusion à nous donner nécessairement : son agencement n'a que Siegfried pour but; et, quand la forêt doucement agitée par la brise attirera les regards de Siegfried, nous, spectateurs, nous regarderons Siegfried baigné de lumières et d'ombres mouvantes, et non plus des lambeaux découpés mis en mouvement par des ficelles.

L'illusion scénique, c'est la présence vivante de l'acteur.

Actuellement, notre mise en scène « est esclave de la peinture ». Nous

comptons sur la peinture pour nous donner l'illusion de la réalité. Or le principe de la peinture est une surface plane, comment peut-elle remplir un espace dans ses trois dimensions? Les décors ainsi compris se composent de peintures sur la toile du fond, de découpures sur les côtés.

Quelques praticables représentent un motif de décoration plastique nécessaire à un acteur, mais la plupart sont coupés à angle droit et sont, par là même, uniformes, malgré les diverses combinaisons qu'ils peuvent offrir.

On se rend compte aisément des difficultés que va trouver le peintre de décors :

Ce problème est parfois assez bien résolu sur certaines de nos scènes parisiennes (au théâtre Antoine, par exemple, ou ailleurs). Sans doute; mais pourquoi n'est-ce toujours que pour le même genre de pièces et de décors? Comment ces metteurs en scène s'y prendraient-ils pour monter *Troïlus* ou *la Tempête*, *l'Anneau de Nibelung* ou *Parsifal*? Au Grand Guignol, on sait parfaitement nous montrer une loge de concierge, mais qu'en advient-il, par exemple, quand il s'agit d'un jardin?

La question semble plus difficile encore, si l'on veut la résoudre au point de vue de l'acteur. Celui-ci sera constamment gêné dans son jeu par les singuliers appareils qui l'entourent. S'il doit s'asseoir en plein air et par terre, il ne peut le faire qu'à un endroit déterminé, sur le praticable « vêtu », c'est-à-dire recouvert de toile peinte. L'acteur ne sait que faire de ses jambes. Rien n'est plus grotesque que de les voir pendre le long de la toile. Nous avons tous présent à l'esprit le ridicule des bancs de gazon et de mousse.

« Le sol échappe donc à la peinture ». Or, c'est là justement qu'évolue le personnage. Envisageons à présent l'acteur, le corps humain, plastique et mobile, au point de vue de son effet sur la scène.

Un objet n'est plastique pour nos yeux que par la lumière qui le frappe, et sa plasticité ne peut être mise artistiquement en valeur que par un emploi artistique de la lumière, cela va de soi. Voilà pour la forme. Le mouvement du corps humain demande des obstacles pour s'exprimer : tous les artistes savent que la beauté des mouvements du corps dépend de la variété des points d'appui que lui offrent le sol et les objets. La mobilité de l'acteur ne saurait donc être mise artistiquement en valeur que par une bonne conformation des objets et du sol.

« Les deux conditions primordiales d'une présence artistique du corps humain

sur la scène seraient donc : une lumière qui mette en valeur sa plasticité et une conformation plastique du décor qui mette en valeur ses attitudes et ses mouvements. »

Dans le théâtre actuel l'éclairage se fait de quatre façons différentes : 1° les *herses* ou appareils fixes, placés dans le haut de la scène qui éclairent les décors



Ad. Appia. *Die Musik und die Inscenierung.* — Bruckmann, München

« LE CRÉPUSCULE DES DIEUX ». 3e ACTE, 1er TABLEAU.

peints. Elles sont souvent renforcées par des appareils mobiles placés dans les coulisses et sur le plancher de la scène;

2° La *rampe*, destinée à éclairer décors et acteurs devant et en dessous, semble, à notre époque, une monstrueuse erreur;

3° Les appareils mobiles, qui produisent des projections et des rayons variés;

4° L'éclairage par *transparence*, obtenu en éclairant derrière la toile la partie du décor que l'on veut faire ressortir.

C'est insuffisant. L'éclairage moderne comportera deux sortes de lumières : a lumière diffuse et la lumière directe.

La lumière diffuse permet de *voir* la scène. Elle est produite par les appareils immobiles qui donnent une clarté régulière (herses, rampes) et devront être munis d'abat-jour de transparence inégale, afin d'adoucir au besoin un éclairage trop violent sur un objet ou un acteur placé près de l'appareil.

La lumière directe, produite par des appareils mobiles (appareils à projections, éclairages transparents), est celle que donne, par exemple, une torche ou la lune, dans la nuit, ou une apparition lumineuse, surnaturelle.

La lumière diffuse et la lumière directe doivent être d'inégale intensité, pour qu'il s'établisse des ombres entre elles. La différence d'intensité ne doit pas, cependant, dépasser une certaine mesure : la lumière diffuse, alors, ne serait plus appréciable.

Si l'on veut éviter les ombres qui atténuent la lumière directe, il faut que la lumière diffuse éclaire toute la scène : acteurs et décors. Nous ne devons pas oublier que le but de l'éclairage est de *faire voir* la scène. La lumière directe entre seulement en jeu lorsque les ombres formées par la lumière diffuse sont nettement marquées.

La lumière peut être teintée, soit naturellement, soit par des verres de couleurs qu'on lui oppose. Elle peut projeter des images d'intensité différente, depuis les lignes à peine perceptibles, jusqu'aux apparitions les plus nettes.

En interceptant, sur des écrans de transparences variées, les rayons du foyer lumineux, la lumière peut être arrêtée, dirigée, activée. Grâce à des combinaisons de couleurs, de forme et de mouvement qui s'enchevêtrent sans cesse, on obtient des effets qui varient à l'infini.

Ainsi c'est par le rôle de la peinture et de l'éclairage qu'on transformera la conventionnelle mise en scène et qu'on réalisera toutes les conceptions dramatiques.

Les lumières exigent, pour se manifester, des corps qui les arrêtent, mais elles ne changent pas la nature de ces corps; seulement la lumière diffuse rend les objets plus ou moins expressifs, et la lumière directe les rend plus ou moins visibles.

La lumière colorée change les rapports mutuels des tons propres auxdits

objets; par la projection de combinaisons de couleurs ou d'images, elle arrive à créer sur la scène un « milieu ».

L'éclairage devient comme la palette du décorateur. Ainsi c'est par le rôle nouveau de la peinture et de l'éclairage qu'on transformera la conventionnelle mise en scène, qu'on réalisera toutes les conceptions dramatiques avec un matériel *artistique*.

Notre sentiment esthétique est encore positivement anesthésié en ce qui concerne la scène; celui qui ne tolérerait pas dans son appartement un objet qui ne fût du goût le plus exquis, trouve naturel de louer une place coûteuse dans une salle déjà laide et construite à rebours du bon sens pour assister à un spectacle auprès duquel les chromolithographies d'un marchand forain sont des œuvres délicates. Le procédé de la mise en scène repose, comme d'autres procédés d'art, sur les formes, la lumière, la couleur : or, les trois éléments sont en notre puissance et nous pouvons par conséquent en disposer, au théâtre comme ailleurs, d'une façon qui soit artistique.

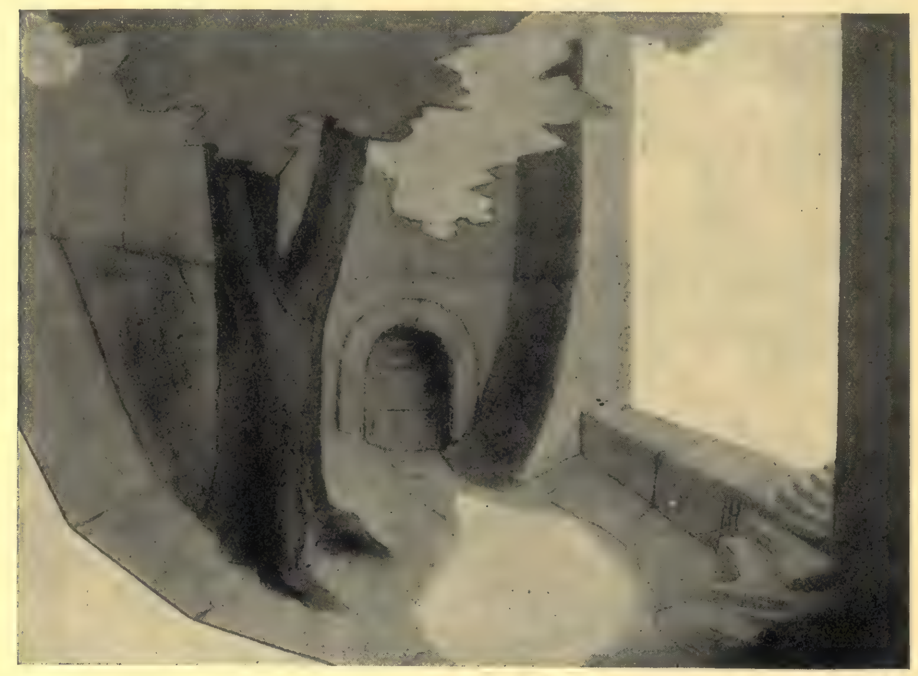
SUR LE 3ᵉ ACTE DE « TRISTAN »

Le rôle de l'éclairage dans cet acte est clairement indiqué par le sujet. — Tant que la lumière n'est qu'un élément de souffrance pour Tristan, il ne doit pas en être importuné. Aussitôt qu'il peut en supporter l'éclat et faire disparaître les visions de l'âme, son visage doit en être inondé. — Voilà ce qui doit guider le metteur en scène. — Pour obtenir cet effet il faut limiter fortement la lumière, et laisser beaucoup de place à l'ombre. Comme un paravent abrite un malade, les murs de la forteresse ferment le côté gauche et le fond de la scène, et appuient légèrement vers la droite. — Les premières coulisses de droite représentent également l'autre bout du « paravent », de façon à faire croire au public qu'on en a enlevé une partie pour lui laisser voir ce qui se passe. Les deux bouts du « mur » laissent à découvert une large baie sur le ciel, et sont réunis sur le sol par un pan de maçonnerie.

On n'a à ajouter à cette construction indiquée à grands traits que les choses les plus indispensables pour cacher les découvertes et rendre naturelle l'ombre qui règne sur la scène. — Pour exalter le jeu de la lumière sur le sol il faut placer les praticables de la façon suivante :

Le pied de la forteresse à gauche de la scène est accompagné d'un mur d'appui qui lui donne de la réalité sans lui enlever sa simplicité. A partir de la base de ce mur d'appui, le sol descend en pente, se relève ensuite et forme les racines de l'arbre puissant sous

lequel Tristan est couché. — En suite des racines, le terrain s'abaisse de nouveau mais beaucoup plus fort, de façon qu'entre l'arbre et le mur apparaisse un chemin creusé par des pas, — un chemin venant de la porte du fond, et allant sur le devant. — Le plancher intérieur est aussi légèrement rehaussé. Grâce à cette disposition, la scène prend l'aspect d'une surface inclinée de gauche à droite, de sorte que la lumière venant



Ap. Appia. *Die Musik und die Inscenierung.* — Bruckmann, München.

« TRISTAN ET ISOLDE ». COMMENCEMENT DU 3e ACTE.

de droite et tombant toujours de plus en plus obliquement finisse par atteindre le pied du mur d'appui.

Ce qui, dans cette mise en scène, doit se détacher sur le fond clair du ciel doit être l'objet du plus grand soin, parce qu'il faut conserver à ce cadre, ouvert sur cette surface éclairée, le maximum de simplicité. Le point élevé d'où Kurvenal explore l'horizon est placé à droite dans la partie du mur que les premières coulisses terminent pour ne pas briser sensiblement la ligne uniforme du décor, mais que la silhouette de Kurvenal reste en vue cependant. Il va de soi que la mer n'est visible pour personne, et qu'entre le mur et le ciel il n'y a rien à voir; la voûte du ciel est absolument bleue, sans nuages.

Tristan est couché le visage vers la baie du mur, et entouré le moins possible

d'accessoires, car des praticables ne feraient que nuire à une mise en scène taillée à grands traits.

Éclairage : Une des esquisses indique l'effet général à produire par la lumière dans la première moitié du troisième acte. L'autre esquisse indique l'éclairage de la fin.

On suivra la partition : la lumière qui se fait toujours plus dorée commence à se jouer



Ad. Appia. *Die Musik und die Inscenierung.* — Bruckmann, München.

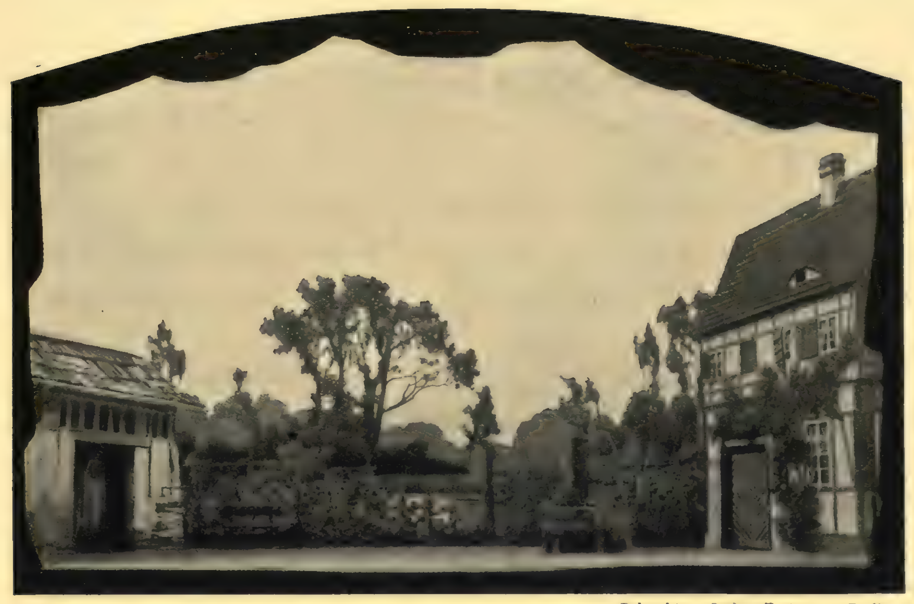
« TRISTAN ET ISOLDE ». FIN DU 3e ACTE.

autour des pieds de Tristan; puis elle atteint sa ceinture; elle frappe son visage; Tristan est baigné de lumière; puis tout ce qui l'entoure est éclairé; l'éclairage bat son plein; toutefois il reste relativement très modéré, car le pan de mur qui, au fond, encadre la vue sur le ciel, jette une ombre profonde sur la cour, la porte et l'entrée; la lumière se sature des tons du couchant. Cette intensité passe vite; avec l'accentuation du mouvement de la scène, s'accentue la différence suivante : la scène relativement obscure, l'avant de la scène en revanche de plus en plus éclairé d'une lueur sanglante.

Les praticables qui forment le pied du mur sont favorables au combat. Kurvenal, blessé, arrive en lumière et tombe aux pieds de Tristan. Les hommes de Mark et de Kurvenal ne sortent pas de l'ombre. Un soin très spécial doit être accordé aux ombres des personnages dans cette scène.

L'ombre de Mark et de Brangáie qui tournent le dos à la lumière ne doit pas tomber sur les deux héros du drame. La lumière diminue de plus en plus, jusqu'à ce que les décors soient enveloppés par le crépuscule de plus en plus épais. Le rideau tombe sur un tableau calme, aux tons uniformes, où l'œil ne distingue plus que le dernier reflet du coucher du soleil éclairant légèrement la robe blanche d'Isolde.





Beleuchtung System Fortuny. — Berlin.

LA COUPOLE FORTUNY.

Les Bandes d'air.

LA SUPPRESSION DES BANDES D'AIR ET L'ÉCLAIRAGE. — LA COUPOLE MARIANO FORTUNY. LA TRIPLE SCÈNE DE JENÔ KEMENDY.

L'ennui intolérable des *bandes d'air* a suscité de nombreuses recherches [1].

M. Mariano Fortuny, à qui l'on doit de si belles décorations de tissus, inventa, il y a quelques années, une coupole. Il ne cesse de la perfectionner chaque jour.

M. Jenò Kemendy, inspecteur scénique de l'Opéra royal et du Théâtre national de Budapest, a proposé un système ingénieux, mais qui ne serait applicable que dans un théâtre neuf.

SYSTÈME FORTUNY

La Nature a deux moyens d'éclairage : la lumière du soleil directe, à rayons parallèles, et la lumière diffuse qui du ciel se répand au loin. Ces deux formes

1. Jenò Kemendy. A huszodik század szinpadja. — *Müvészet*, 1907. N° 2. Budapest.
Bühnen Beleuchtung System Fortuny. Allgemeine Elektricitäts Gesellschaft, Berlin.

de lumière réunies, ou la lumière diffuse unique, peuvent éclairer un espace. Mais la lumière directe seule ne peut y arriver que lorsqu'elle remplit toutes les parties d'une enceinte, ou qu'en tombant sur des surfaces claires elle se transforme en lumière diffuse. Une pièce tendue de noir, dans laquelle on fait pénétrer un rayon de soleil par un trou, n'est pas éclairée, mais si le rayon tombe sur une surface claire, mate (ne réflétant pas en miroir), la pièce s'éclairera par cette lumière diffuse.

La couleur de la source de lumière est donc très importante pour l'effet artistique à obtenir. La lumière incandescente, comparativement à celle du soleil, est jaune rougeâtre; tandis que la lumière à arc se rapproche beaucoup de celle du soleil, qui est blanche. Celle de la lumière à arc l'est aussi avec un reflet légèrement rougeâtre. Mais sur la scène, on s'est tellement habitué à la lumière jaune de la lampe à incandescence, qu'on trouve la lumière à arc bleuâtre, et que, pour rendre un effet de lever de soleil, on la fait passer par des réflecteurs à verres jaunes. Cet éclairage n'est pas celui de la nature; une lumière teinte en jaune donne, à vrai dire, l'impression d'une clarté plus forte que celle de la lumière blanche, et peut, pour cette raison, être utilisée, mais modérément pour les scènes où un effet de soleil prononcé doit être rendu par raison scénique et technique.

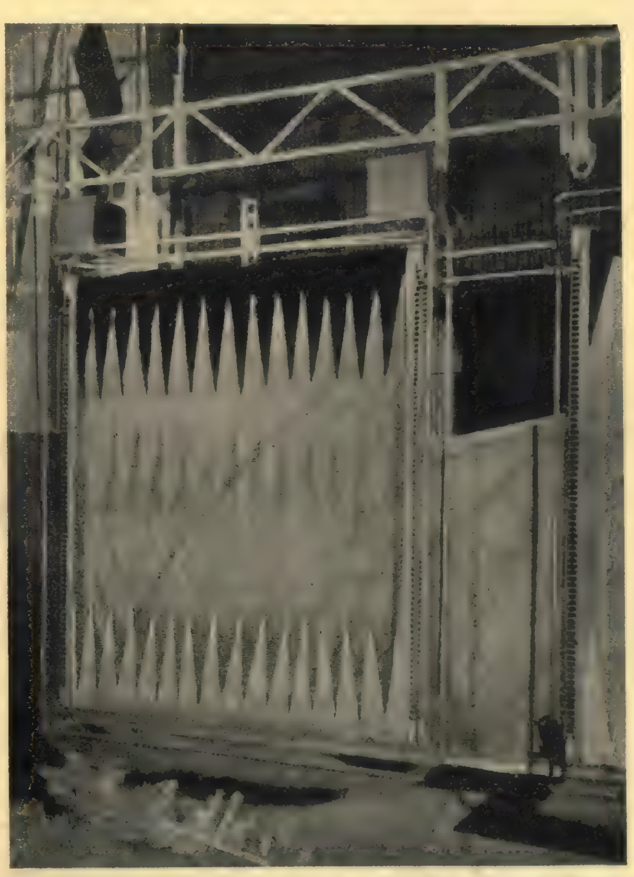
Le *système de Fortuny* part de là, et l'éclairage de la scène par ce procédé répond aux efforts artistiques de façon complète. Pour l'obtenir, on se sert de la lumière blanche produite par la lumière à arc de charbons purs, non pas répartie sur la scène, mais dirigée sur des surfaces en étoffe, et qui de là rayonne en lumière diffuse.

On remarquera que la lumière diffuse seule, renvoyée par de grandes surfaces éclairées, donne l'illusion de la lumière naturelle, et produit un tout autre effet que celui de la lumière passant au travers de vitres dépolies ou de projecteur en verres à côtes, et appelée également lumière diffuse.

Pour remplacer la voûte naturelle du ciel, on établit une voûte artificielle sur la scène qui, suivant la machinerie de théâtre, est fixe, mobile, ou peut se rabattre sur elle-même. Cette voûte, d'un blanc mat, est éclairée par les surfaces précitées, réfléchissant de la lumière diffuse, et prend l'aspect d'une voûte céleste illuminée, qui renvoie la lumière sur les décors situés plus bas.

Cette disposition provoque une illusion étonnante de perspective et d'atmosphère, par opposition au système actuel où le ciel peint est aussi clair et aussi peu transparent que les décors. Sur cette voûte, éclairée par une lumière diffuse, on peut facilement, par la réflexion de miroirs brillants, projeter de la lumière directe, ce qui permet, suivant la forme et les tons des miroirs, de produire tous les effets de nuages possibles, avec une netteté que le système actuel ne produira jamais.

On obtient les coloris et dégradations d'éclairage de la manière suivante :

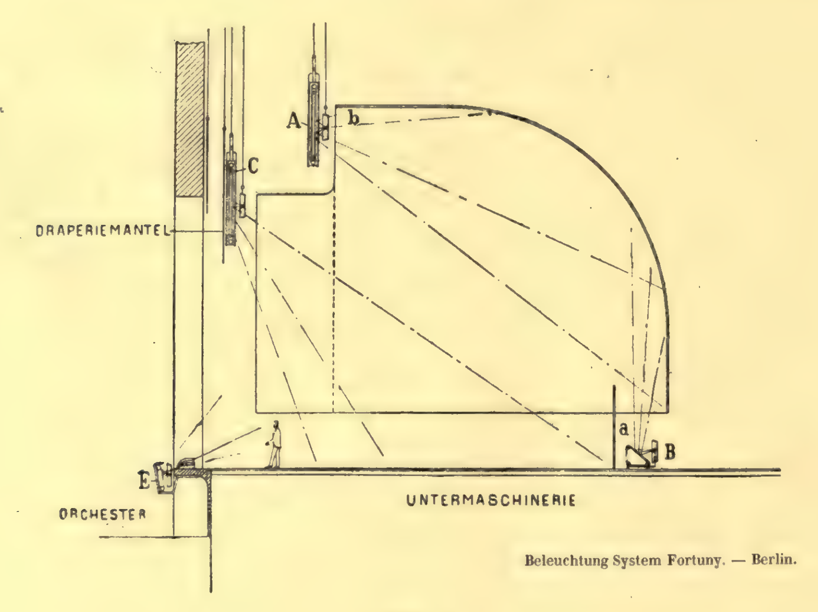


Beleuchtung System Fortuny. — Berlin.

FIG. 1.

La lumière de la lampe à arc est absolument couverte du côté de la scène et ne tombe que sur les étoffes réflectrices. Chaque appareil lumineux est muni de deux écrans supperposés qui, semblables à de larges rubans de soie sans fin courent sur des cylindres (fig. 1). Le ruban intérieur est teint en bleu sur un tiers de sa longueur en rouge sur l'autre, en jaune sur le dernier. Le ruban extérieur est noir sur un tiers, blanc sur l'autre, le reste de la longueur forme ouverture. La coloration de la lumière est donnée par le ruban intérieur, tandis que le ruban extérieur produit la gamme du clair au sombre. Les rubans peuvent tourner indépendamment l'un de l'autre dans les deux directions, et avec la rapidité voulue devant les lampes. Celles-ci sont munies de verres bleus et

d'un abat-jour qui peut être mû de haut en bas aussi vite que possible. Grâce à cette combinaison des surfaces de soie colorées et des verres de couleurs, on peut produire sans fatigue des nuances d'une telle abondance, que chaque teinte de lumière dans la nature peut être rendue de façon parfaite. Personne n'osera affirmer que la lumière à incandescence employée actuellement sur la scène arrive à des effets pareils, ne fût-ce que parce que le nombre des lampes



Beleuchtung System Fortuny. — Berlin.

FIG. 2.

qu'ils nécessiteraient, et d'appareils régulateurs, rendrait l'installation si compliquée qu'elle ne pourrait jamais fonctionner d'une manière pratique. C'est pourquoi l'on se voit obligé de faire un usage fréquent de réflecteurs, et d'éclairages spéciaux, tels que lampes à mercure, etc., pour arriver à rendre à peu près les effets de lumière naturels. D'ailleurs ils n'arrivent à produire que des lumières exagérées, criardes, tandis que, par le système en question, on obtient toutes les nuances les plus délicates et les plus graduées; et cela avec un seul employé, tandis que, actuellement, toute une série de personnes travaillant de concert sont indispensables pour obtenir de la lumière sans interruption d'illusion. Le mouvement des rubans de couleur et des verres s'effectue. avec

le système Fortuny, de loin, et cela autant que possible d'une loge de la salle, ce qui permet à l'employé allumeur d'embrasser toute la scène.

Par suite de la grande ténuité et souplesse des fils conducteurs de l'appareil régulateur, le transport de celui-ci est fort simple. En dehors de l'allumeur, aucun personnel n'est nécessaire; ce n'est que lorsqu'un personnage ou un objet doit être éclairé par des écrans spéciaux que des aides continuent à être requis comme d'habitude.

On peut voir (fig. 2) comment est installé l'éclairage d'une scène à ciel ouvert Le ciel est éclairé par les appareils A et B d'en haut et d'en bas. Les appareils C éclairent la scène, les appareils E (rampe) l'avant-scène.

Ces appareils se divisent en deux groupes, à gauche et à droite de la scène, agissant séparément. D'après leur disposition l'on voit que la voûte céleste est éclairée par A et B indépendamment des décors, et peut recevoir une teinte uniforme aussi bien que des teintes variées, tel qu'il s'en présente au lever et au coucher du soleil. L'on obtient de la sorte des finesses d'éclairage inconnues jusqu'ici. La voûte colorée par la lumière indirecte représente bien la voûte céleste, et n'est plus le ciel peint qui ne se différencie en rien des autres décors et objets de la scène. Les appareils pour production de nuages peuvent être fixés en *b* ou en *a* (fig. 2) et représenter des nuages mobiles ou immuables.

Installation des décors. — Le système Fortuny permet aussi des changements avantageux dans la disposition des décors. Mais avant d'entrer à ce sujet dans des détails, rappelons cette particularité du nouveau genre d'éclairage, c'est que l'emploi de la lumière diffuse donne l'illusion d'un ciel transparent et d'une profonde perspective lointaine.

Cette profondeur de perspective s'explique ainsi : les détails gênants de décors et de fonds, tels que coutures dans les toiles, bords, plis, etc., disparaissent grâce à la lumière diffuse, au contraire de l'éclairage direct qui enlève toutes les illusions. De plus, les ombres trop fortes qu'il produit, et qui doivent être atténuées par une série de corps éclairants, disparaissent dans l'éclairage Fortuny. L'illusion d'optique décrite plus haut fait que le spectateur qui regarde dans l'espace vide *a*, représentant le ciel, ne le verra pas voûté, mais aura l'impression d'un espace sans limites.

Le ciel artificiel voûté permet de grandes simplifications dans les décors. On

était obligé jusqu'ici, pour cacher aux spectateurs les découvertes, de superposer, d'établir des bandes d'air. Le peintre de décors doit commencer pour tout décor nouveau par établir le plus possible de surfaces peintes, à suspendre ou à dresser, de façon à cacher aux spectateurs assis en face et de côté les issues de la scène. Et chacun sait combien l'inévitable charmille et les frontons gâtent les meilleurs décors. Dans les décors qui représentent une rue dans une ville, on trouve presque toujours de chaque côté, derrière les maisons, de grands groupes d'arbres dont le bout des branches se réunissent au milieu de la rue. Ceci n'est voulu que pour dissimuler les frontons indispensables, qui en eux-mêmes sont peu naturels, qui, à la longue se détériorant, seraient laids à voir, et dont on ne peut néanmoins se passer.

Si l'on veut représenter la pleine mer, le peintre est obligé de placer toute une série de rochers escarpés qui sont reliés en haut aux rubans horizontaux peints en bleu, représentant le ciel. Il reste seulement, pour représenter « la pleine mer, le petit espace entre les rubans du ciel et les rochers » de la côte.

Les auteurs, naturellement, n'exigent pas ces coulisses de rochers, mais on est forcé d'établir n'importe quel décor pour cacher les entrées. Autre exemple : « la cime d'une montagne ». Le peintre ne posera pas des rochers, mais une sextuple rangée d'arbres se réunissant au sommet. La « cime de la montagne » se trouve ainsi abritée sous un véritable toit de verdure, car il fallait bien dissimuler les coulisses du haut et des côtés.

On voit d'après ce qui précède, combien l'on arrive à simplifier les choses par l'adoption de la voûte artificielle. Tous les accessoires de décors, plafonds, cintres, frontons, que l'on devait utiliser en masse, disparaissent et ne nuisent plus, comme jadis à l'illusion du spectateur. On peut même renoncer en partie aux coulisses des côtés, qui, lorsqu'on n'emploie pas d'arc, doivent monter à une hauteur considérable jusqu'aux combles.

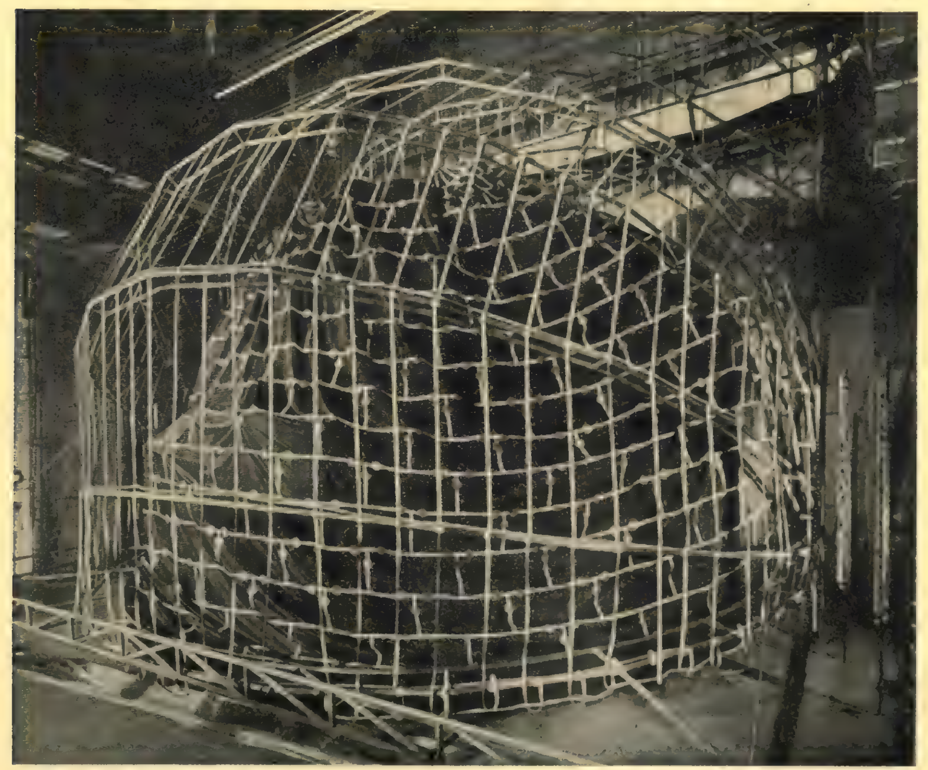
Partie technique. — La partie technique du système Fortuny a été établie, après plusieurs années d'essais, en vue des grandes exigences de la scène. Il se compose de :

La voûte céleste ;

Du système d'éclairage qui peut être employé avec ou sans voûte céleste, en maintenant l'horizon arrondi actuellement en usage.

Voute céleste.

Deux surfaces de toile imperméable à l'air en forme d'un quart de circonférence sont fixées sur une carcasse en fils de fer, comparable à la capote d'une voiture qui se replie. — La toile extérieure est maintenue sur la car-



Beleuchtung System Fortuny. — Berlin.

FIG. 3.

casse au moyen de courroies, tandis que l'enveloppe intérieure, qui doit représenter le ciel, est suspendue par des cordons aux fils de fer et pend librement. — Les deux étoffes sont réunies étroitement sur leurs bords par des lacets, de façon à former un grand sac à air, supporté par la carcasse en métal. Ensuite on fait le vide, et l'on obtient environ une dépression de 4 millimètres de colonne d'eau, ce qui fait que la toile intérieure se tend complètement et constitue

ainsi une voûte idéale. — La carcasse de métal s'ouvre et se referme au moyen d'une petite poulie mue par l'électricité ; deux fils de fer soulèvent l'arc inférieur et communiquent par là le même mouvement à tous les autres qui se réunissent au même point vers le sommet ; alors tout le ciel replié n'occupe plus guère que 1 mètre à $1^{m},5$ de profondeur. Cette monture court sur des rails reposant sur des consoles placées à droite et à gauche du mur de la scène ; à l'aide de la poulie sus-mentionnée, le ciel replié est conduit jusqu'à l'arrière-scène, de sorte que la scène se trouve complètement dégagée lorsque la voûte n'est pas employée. Le ciel démontable offre encore cet avantage sur le ciel fixe, que les décors peuvent être transportés sur la scène, non seulement par devant, mais de tous les côtés. Les manœuvres s'opèrent si rapidement que les tableaux changent aussi vite que par le passé.

La figure 3 reproduit le ciel replié, sans étoffe et la carcasse ouverte, avec l'étoffe intérieure lâche ; la toile extérieure est absente. L'entrée en scène des acteurs se fait par les couloirs de devant, et peut aussi s'effectuer sur tout le pourtour de la carcasse élevée de deux mètres, au moins, au-dessus du sol.

INSTALLATION DE L'ÉCLAIRAGE.

L'éclairage comprend :

Les lampes à arc ;

Les appareils à rubans de couleur ;

Les appareils à verres de couleur ;

Le régulateur ;

Les fils conducteurs ;

Les appareils pour production d'effets de nuages et autres.

Lampes à arc. — Les lampes à arc pour éclairage scénique demandent une grande perfection ; elles doivent travailler sans bruit, le réglage doit être très sensible, et elles doivent pouvoir brûler dans toutes les positions. La lampe à arc est enfermée dans une lanterne opaque, empêchant la chute de parcelles de charbon enflammé ; l'ouverture rectangulaire est munie d'une plaque de verre et d'un grillage de toile métallique. La dimension de cette ouverture est telle que les rayons, renforcés par des réflecteurs blancs, tombent

sur la soie suspendue devant la lampe. Une boite de fer blanc, s'adaptant à l'ouverture, renferme des matériaux de trois couleurs et une plaque de verre dont le but sera décrit plus loin.

Appareils à rubans de couleur. — Suivant les besoins, ces appareils prennent la forme de réflecteurs suspendus aux charpentes, d'appareils mobiles ou de rampes. Les cadres sont en acier, et sont munis de deux systèmes de cylindres, un pour le ruban intérieur (1/3 rouge, 1/3 bleu, 1/3 jaune), l'autre pour le ruban extérieur (1/3 noir, 1/3 ouverture, 1/3 blanc). La construction est telle que le travail se fait silencieusement et avec une précision absolue. Chaque cylindre est muni d'un moteur silencieux et renversable. Le moteur est enfermé dans une boîte et peut facilement être enlevé de l'écran.

Appareils à plaques de verre colorées. — Chaque lampe à arc est accompagnée d'une plaque de couverture en verre et de plusieurs plaques de verre bleu, qui peuvent être placées devant la flamme, soit séparément soit réunies, et peuvent s'enlever, soit très doucement, soit très vite. Le mouvement de ces plaques est produit, comme pour les appareils à cylindres, par un moteur central et des appareils spéciaux qui sont fixés aux barres portant les lampes et composés d'électro-moteurs accouplés à des vis tournantes. — Les moteurs en tournant font circuler sur la vis une matrice qui va et vient, et qui, elle aussi, tire des fils auxquels sont fixés les plaques de couverture et de couleur des lampes. Les plaques peuvent, suivant les besoins, manœuvrer avec des vitesses diverses, et s'arrêter n'importe à quel endroit de leur parcours, ce qui permet soit de supprimer complètement la lumière, soit de la tamiser à volonté. Les plaques sombres servent à moduler les tons; les plaques opaques à supprimer rapidement toute clarté.

La Nouvelle Scène, par J. Kemendy.

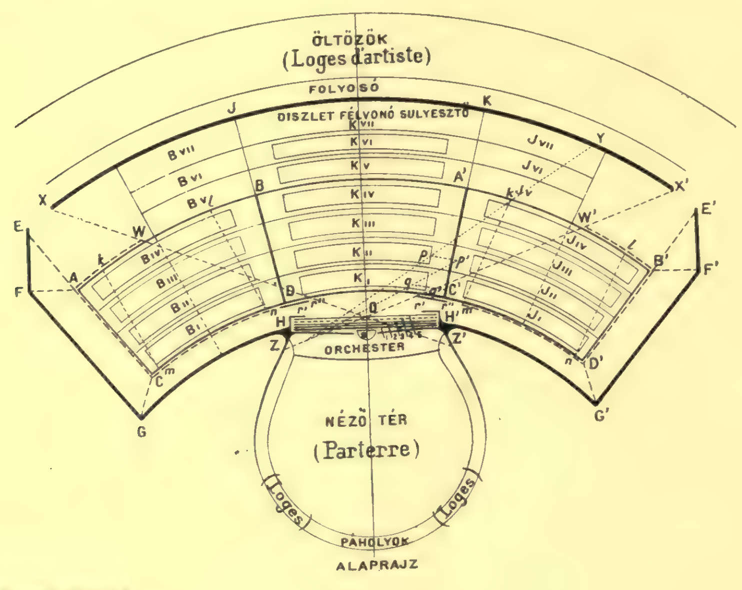
INSPECTEUR DE L'OPÉRA DE BUDAPEST.

M. Kemendy propose de construire trois scènes, l'une à côté de l'autre, dont deux, celles de droite et de gauche, sur plates-formes mobiles, pourraient occuper toute une scène à la fois. Il est facile de planter sur ces plates-formes en

même temps deux mises en scènes, dont l'une peut être enlevée en cas de changement, et remplacée par l'autre déjà toute prête.

En voici la description :

La scène s'élargit sur les deux côtés des deux secteurs d'un cercle. La périphérie de l'arc intérieur (Plan I. : CD') est le *triple* de l'ouverture de la scène, c'est-à-dire : l'arc des deux secteurs y compris l'ouverture de la scène, don-



Jenő. Kemendy. *Muveszet*. 1907. n° 2.

PLAN I.

ne une longueur de 36 mètres. (Pl. I : CDC'D'). L'arc extérieur (Pl. I : XX') est disposé à 17 mètres de distance en arrière de l'arc intérieur.

L'espace limité par ces deux arcs se divise en trois secteurs (Pl. I : ECDJ, JDC'K et KC'D'E').

La partie du milieu est aussi grande qu'une scène ordinaire (Pl. I : JDC'K). La profondeur de la scène se divise en sept ruelles, d'une largeur de 2 m. 40 chacune. Sur les quatre ruelles les plus rapprochées du spectateur deux plates-formes mobiles sont disposées (Pl. I : ABDC et A'B'D'C'), de telle façon que l'on puisse les pousser simultanément *sur la scène du milieu* (Pl. I : BDA'C'). Ces plates-formes sont assez spacieuses pour permettre l'installation à l'avance d'une salle.

En cas de changement de décor, la plate-forme qui se trouve devant le public est instantanément remplacée par la plate-forme portant le décor de la scène suivante.

Par ce procédé la question de la rapidité du changement de décor serait résolue.

Le *mur* formant le fond de la scène est d'une hauteur telle, que le spectateur placé même au premier rang n'en aperçoit pas les combles. Ce mur de fond sert également d'horizon.

S'il s'agit de représenter un paysage de plaine ou de mer, il suffit de disposer au-devant de ce fond un rang de décors d'une hauteur de 2 mètres pour avoir l'effet d'une distance infinie. En ce cas les deux plates-formes restent à droite et à gauche de la scène du milieu et occupent leurs places respectives. Pas de touffes d'arbres sur l'avant de la scène, quelques arbres dispersés au-dessus desquels le ciel reste visible, mais pas plus ; ni voûtes, ni coulisses, parce que nous n'avons ni murs, ni plafonds à masquer.

Il est facile d'atteindre les effets panoramiques les plus parfaits, parce qu'on peut montrer cinq, six fois plus du tableau lointain (perspective) qu'il n'était possible sur une scène ordinaire, où, entravée par une allée d'arbres, on ne voyait du tableau proprement dit qu'une partie de 7 à 8 mètres de largeur.

Puisque l'horizon est un *mur* très mince en ciment armé, on peut y percer des trous en forme d'entonnoir, fermés par de petites portes en coulisse. En éclairant l'espace qui reste entre le mur de fond et le couloir (Plan II : P P_{IV}) et en ouvrant ces petites portes, on obtient l'effet d'un ciel d'étoiles.

Le spectateur le plus rapproché de la scène ne voit le haut du mur de fond que jusqu'à la hauteur d'un angle de 45° sous la draperie (frondaisons) (Plan II : B). En remontant vers cette ligne il se trouvera dans chaque ruelle un pont disposé chacun plus haut que le précédent, de sorte qu'ils restent invisibles pour le spectateur (Plan II : 10, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26). Ces ponts sont renforcés et assujettis à la *toiture* au moyen d'une construction de grillage. Leur forme, leur direction suit la forme circulaire du mur de fond et de la scène, en diminuant la longueur vers la rampe.

En dessous de ces ponts sont disposées les herses lumineuses, toujours invi-

sibles pour le spectateur (Pl. II : 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23. Plan I entre les lignes OX et OX').

Le but de ces ponts sera, premièrement, de permettre de diriger, à l'aide de reflecteurs, un éclairage à effets de n'importe quel point, à n'importe quel



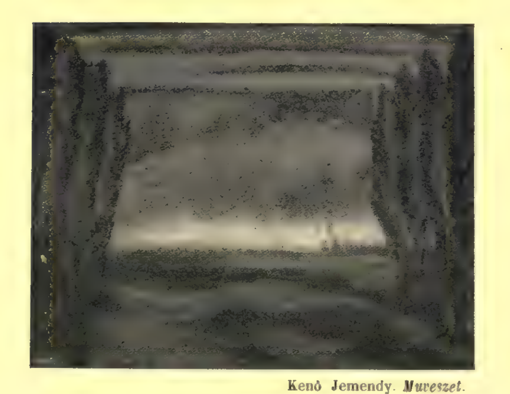
Jenö Kemendy. *Muveszet*

LOHENGRIN SUR UNE SCÈNE ORDINAIRE.



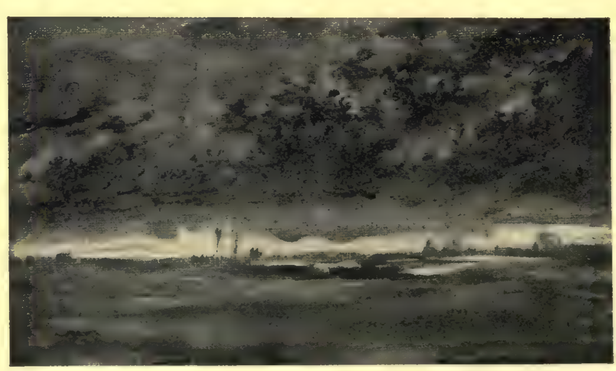
Jenö Kemendy. *Muveszet*.

LOHENGRIN SUR LA NOUVELLE SCÈNE.



Kenö Jemendy. *Muveszet*.

L'AIGLON SUR UNE SCÈNE ORDINAIRE.

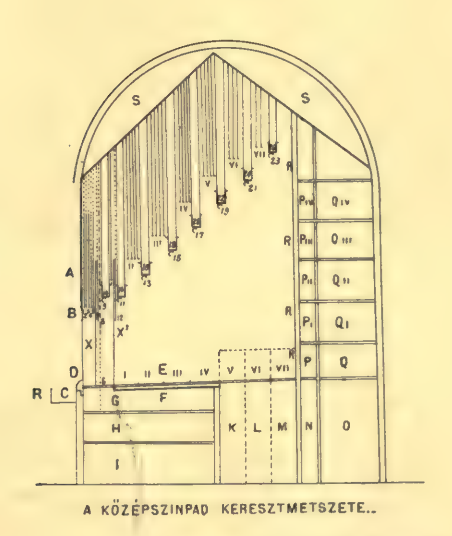


Jenö Kemendy. *Muveszet*.

L'AIGLON SUR LA NOUVELLE SCÈNE.

endroit de la scène. Deuxièmement, ils serviraient, par des roues à crans, sur des doubles rails, à y accrocher des décors volants pouvant être tirés de droite à gauche, ou réciproquement, du mur extérieur (Pl. I : EFG et E'F'G'), dans lesquels on peut les réunir *sans les démonter*, à l'aide d'un appareil d'aiguillage disposé aux extrémités des rails de chaque pont.

Les *frondaisons lumineuses* se trouvent en dessous des ponts. S'il s'agit d'une chambre ou d'un autre intérieur, l'éclairage sera fourni par une petite frondaison.



A KÖZÉPSZINPAD KERESZTMETSZETE..

Jenö Kemendy. *Muveszet*, 1907, n° 2

PLAN II.



Table des Matières

ACHEVÉ D'IMPRIMER

le 15 Novembre 1910

SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE GÉNÉRALE LAHURE.

5 francs.

IMP. LAHURE

